Secolul 20

Scanned with OKEN Scanner

Secolul 20 — Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

183-184

4 — 5 • 1976

SUMAR

NICOLAE CEAUȘESCU

Din expunerea la Congresul Educației Politice și Culturii Socialiste.

N. IORGA

« Țăria poporului nostru »

SINTEZE CRITICE

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Poeții români și folclorul* • 9

MISIUNEA CULTURALĂ A PĂMÎNTULUI ROMÂNESC ÎN VEACUL INTEMEIETORILOR DE ȚARĂ

RĂZVAN THEODORESCU: *Cultura europeană la Dunărea de Jos* • 24

VASILE DRĂGUȚ: *Granitul dintre ape* • 40

THEODOR ENESCU: *Un simbol al geniului politic românesc: Mircea cel Bătrîn de Paul Vasilescu* • 48

ION NICODIM: *Fresca Întemeierii* — cu un text de Th. Enescu

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI ROMÂNI ÎN LIMBI STRĂINE

IOAN ALEXANDRU: *Kunst und Geschichte* • 58
IOAN ALEXANDRU: *Alba Iulia; Gelindes Licht (Lumină lină); Miserere nobis: Der Falter (Fluturele)*, Übersetzungen besorgt von Ulvine Alexandru • 60
NICOLAE BALOTĂ: *Poetul « Imnelor »* • 64

VOCAȚIA UNIVERSALĂ A CREAȚIEI POPULARE ROMÂNEȘTI

FRANCISC LÁZSLÓ: *O revelație: originalul românesc al « Cantatei profane » de Bela Bartok* — comentarii și ipoteze • 69
MONICA BRĂTULESCU: *Cu privire la sursele populare ale libretului Cantatei Profane* • 77

BRECHT ȘI STEREOMETRIA REALISMULUI

BERTOLT BRECHT și ERNST OTWALD: *« Cui îi aparține lumea? »*, scenariu de film, în românește de Adriana Hass • 86

Amintiri ale creatorilor filmului « Cui îi aparține lumea? »

BERTOLT BRECHT — *Contribuție la tema realismului*; GÜNTER KRAMPF — *Colaborarea creatoare a operatorului*; HANS EISLER — *Funcția și dramaturgia muzicii de film*: SLATAN DUDOW — *Despre valabilitatea argumentului*; WOLFGANG GERSCH — *Valoare de model*; selecție și traduceri de Adriana Hass • 121
BERTOLT BRECHT — imagini și inscripții

OMAGGIO A LUCHINO VISCONTI

FLORIAN POTRA: *Rigore intelettuale e ossessione dell'artisticità*

Scanned with OKEN Scanner

ALGER ANII '30
DEBUTUL LITERAR AL LUI CAMUS

JEAN GRENIER: *Linii de portret* • 136
ROBERT PFISTER: *Amintiri despre Camus la Alger*, în românește de Sanda Râpeanu • 146

VALERIU RÂPEANU: *Debutul algerian al lui Camus* • 154
ALBERT CAMUS: *Un nou Verlaine; Muzica — încercare de definiție*, în românește de Sanda Râpeanu • 157

ALBERT CAMUS
« . . . o vară invincibilă »

Întoarcere la Tipassa, *Mic ghid pentru orașele fără trecut*, *Despre « Insulele » lui Jean Grenier*, în românește de Modest Morariu • 161

ANGOLA: VOCILE EMANCIPĂRII

LUANDINO VIEIRA: *Noi, cei din Makulusu*, roman, fragment, în românește de Roxana Eminescu • 170
ROXANA EMINESCU: *Adevărul la viitor* • 182

PORTUGALIA ÎN ACTUALITATE

Ov. S. CROHMĂLNICEANU: *Corespondență din Lisabona: Note lusitane* • 186

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Un articol al poetului Virgil Teodorescu în « Literaturnoie Obozrenie » • 191; « Inostrannaia Literatura » despre « Secolul 20 » • 192

Scanned with OKEN Scanner

CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE ȘI AL CULTURII SOCIALISTE

. . . Educarea tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, și în primul rînd a tineretului, în spiritul dragostei față de țară și al patriotismului revoluționar, socialist, constituite o îndatorire permanentă care trebuie să ocupe un loc central în întreaga activitate politică și culturală. Dezvoltînd recunoștința și prețuirea față de strămoșii care, cu sacrificii și jertfe uriașe, au apărat ființa națională a poporului, au purtat steagul luptei pentru libertate și neatîrnare, pentru dreptate națională și socială, trebuie să sădim în conștiința oamenilor sentimentul răspunderii față de moștenirea înaintașilor, al hotărîrii de a duce mai departe, în noile condiții istorice, făclia progresului și civilizației pe pămîntul României.

A fi patriot, a-ți iubi țara înseamnă a face totul pentru a spori avuția națională, proprietatea socialistă, a nu precupeți nimic pentru înfăptuirea politicii partidului comunist, ce corespunde pe deplin intereselor vitale ale întregii națiuni.

A fi patriot înseamnă a fi oricînd gata să faci totul, mergînd pînă la supremul sacrificiu, pentru a apăra

Scanned with OKEN Scanner

libertatea, independența și integritatea țării, pentru a salvgarda mărețele cuceriri revoluționare ale poporului.

Patriotismul, dragostea și devotamentul față de țară sînt o expresie a conștiinței revoluționare, comuniste, expresia îndatoririi de onoare a fiecărui comunist, a fiecărui om al muncii față de glia strămoșească și față de noua societate.

A fi patriot înseamnă a milita permanent împotriva oricăror discriminări naționale, împotriva șovinismului, a concepțiilor și manifestărilor rasiste, pentru deplina egalitate în drepturi a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, pentru frăție în munca și lupta comună.

A fi patriot înseamnă a milita activ pentru prietenie cu toate popoarele țărilor socialiste, cu popoarele statelor în curs de dezvoltare, cu toate popoarele lumii, pentru cauza păcii și colaborării.

A fi patriot înseamnă a respecta sentimentele naționale ale altor popoare, libertatea și independența lor. În acest înțeles patriotismul nu poate fi în nici un fel caracterizat drept naționalism îngust, nu poate fi opus solidarității și prieteniei între popoare.

Scanned with OKEN Scanner

Călăuzindu-se de o teorie revoluționară, literatura și arta epocii noastre socialiste trebuie să aibă și ele un caracter profund realist și dinamizator. Aceasta înseamnă că artiștii trebuie să abordeze și să înfățișeze realitatea în operele lor prin prisma principiului dialectic al mișcării și transformării neîntrerupte a societății și omului. Tratarea faptelor de viață și a actelor indivizilor rupte de contextul social-istoric în care se produc, fără cauzalitate și scop, ca pe niște date fatale, incognoscibile, determinate de o forță supranaturală, denotă pînă la urmă o optică metafizică în procesul de creație, diametral opusă filozofiei materialist-dialectice. De asemenea, situarea pe poziții revoluționare în artă presupune orientarea conștientă de către autor a operei sale în direcția unei contribuții active la transformarea înnoitoare, progresistă a societății, a omului. Creația literar-artistică trebuie să cultive tradițiile de înfrățire ale oamenilor muncii, ale luptei pentru eliberare socială și națională, pentru o viață mai bună, munca unită pentru făurirea socialismului, pentru înflorirea scumpei noastre patrii — Republica Socialistă România. Numai o astfel de artă are cu adevărat un caracter revoluționar, umanist, slujește omului, poporului, patriei, cauzei socialismului, comunismului, păcii și prieteniei între popoare, umanității în general.

Scanned with OKEN Scanner

◀

Din expunerea cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltate și al comunismului în România

Scanned with OKEN Scanner

« Aceasta face tăria poporului nostru, că n-a fost nici o soluție de continuitate în dezvoltarea lucrurilor care s-au petrecut aici de la anul 2 000 înainte de Christos, pînă la apropierea anului 2 000 după Christos. Este vorba de un popor care prin strămoșii săi își are rădăcini de patru ori milenare : aceasta este mîndria și aceasta este puterea noastră. Unde a fost vechiul păstor trac, pe locul acela s-a așezat romanul; unde a fost cetatea romanului s-a așezat și cetatea de mai tîrziu a Domnului nostru; unde a fost satul trac pe vremuri, dăinuește satul românesc de acum; unde sînt orașele noastre, au fost odinioară centrele civilizațiilor anterioare represintate de acei oameni ai căror urmași sîntem noi.

. . . la noi, pe hărțile din secolul al XVII-lea, al XVIII-lea, se constată aceleași așezări în aceleași locuri, care-și păstrează foarte deseori numele și care, în orice caz, au aceleași rădăcini, care n-au fost tăiate de nici un fel de năvălire.

. . . creația statului s-a făcut cu încetineală extraordinară, ceea ce i-a dat o putere de rezistență foarte mare. Noi nu sîntem buni de improvizație, pentru că nu ieșim din improvizație . . . » **NICOLAE IORGA**

Originea, firea și destinul neamului românesc, 1938

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZE CRITICE

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

POEȚII ROMÂNI ȘI FOLCLORUL

Între 1851, data la care apare *Povestea vorbei* de Anton Pann, și 1896, anul tipăririi *Firelor de tort* ale lui George Coșbuc, literatura română — cu o grabă tipică de organism tînăr, dornic de afirmare de sine — parcurge patru trepte fundamentale ale relației poezie populară-poezie cultă, încheind un fel de ciclu.

1. Primul pas important aparține acelui « fin al Pepelei, cel isteț ca un proverb », care a fost Anton Pann. Străin de interesul entuziast și programatic al romanticilor față de folclor, ignorînd conceptul de « literatură populară », acest prim « folclorist » al nostru s-a orientat spre creația populară datorită unui dublu instinct: mai întîi, o propensiune de tip clasic spre « moralități », care l-a determinat să culeagă și să « monteze » literar o impresionantă cantitate de zicale și proverbe, de la expresiile cele mai burlești pînă la parimiile cele mai grave și mai pline de tîlc; în al doilea rînd, un adevărat geniu verbal, curios și insațiabil, care l-a îndemnat să aștearnă pe hîrtie, pentru prima dată, un lexic nespus de pitoresc circulînd, pînă la el, exclusiv în zonele comunicării orale. Bine înțeles, Anton Pann nu are conștiință de adevărat folclorist: ca și Ion Creangă, mai tîrziu, în proză, el « se scaldă » în

Scanned with OKEN Scanner

folclor în mod spontan, îl folosește în scopuri personale, fără a realiza disociații de paternitate artistică. Lacom de tot ceea ce îi oferă geniul național al limbii și experiența acumulată, și fixată verbal, a comunității etnice, Pann « recoltează » folclorul cu candoarea și aplicația gospodărească a unui țăran care coseşte iarba de pe cîmp sau culege fructele de pe marginea drumului, bunuri ale nimănui și ale tuturora. Aglomerînd sentințe, Pann confecționează adevărate « îndreptare » de comportament, de tipul : *Aideți să vorbim de geabă/ Că tot n-avem nici o treabă. Fiindcă, / Gura nu cere chirie/ Poate vorbi orice fie — De multe ori însă / Vorba, din vorbă în vorbă /Am ajuns și la cociorbă. Ș'atunci vine proverbul: /Vorba pe unde a eșit / Mai bine să fi tușit. — De aceea: / Cînd vrei să vorbești, la gură / Să aibi lacăt și măsură. — Adică: / Vezi bârna din ochiul tău / Și nu vorbi p'alt de rău. — Spre pildă: / Cînd vei vorbi de mucos / Nici tu să fii urduros. / Că nu e mai urît cînd cineva / Face pe frumos, că e ponevos, / Și pe cel urît, că e aurit. — Altul iar / Trîntește cuvîntul tronc, / Ca cloșca cînd face clonc.*

Fără îndoială, timpul care ne desparte de aceste producții sporește azi, pentru noi, comicul și savoarea lexicală, deturnînd versurile de la intenția moralizatoare inițială, făcînd ca pitorescul lingvistic, comicul burlesc al situațiilor realiste, naturaliste, să prevaleze asupra conținutului de « înțelepciune » populară. În felul acesta, cu complicitatea timpului care a dizolvat miezurile etice ale aforismelor, dar le-a accentuat culoarea estetică, Anton Pann a devenit, pentru G.Călinescu, unul dintre primii noștri « umoriști ».

2. Odată cu V. Alecsandri se poate vorbi, la noi, despre o primă abordare lucidă, diferențiată a creației populare, despre o atitudine programatică față de acest tezaur spiritual național. Sub influența romantismului francez, unde admirația față de « la chanson populaire » se poate nota chiar la un fantast rafinat ca Gérard de Nerval, Alecsandri pare să aibă sentimentul capodoperei folclorice; în sensul acesta, el întîlnește atitudinea preromanticilor și romanticilor germani, care afirmau superioritatea valorică a poeziei populare asupra celei culte, chiar dacă nu reia, teoretic, această teză. Practic însă, autorul *Doinelor* descoperă în poeziile populare un întreg univers de viață rurală, stratificat pe diverse planuri: planul social al luptei haiducești, planul istoric al legendelor naționale, planul mitic al basmelor, planul psihologic al erosului și al înfrățirii cu natura. În contextul istoric și cultural al vremii, cînd problema esențială era *întemeierea* unei literaturi naționale, Alecsandri se va îndrepta spre poezia populară ca spre un imens rezervor de motive, teme, forme și atitudini literare. Psihologic vorbind, pașoptiștii erau destul de aproape de popor, pentru ca o reală conștiință artistică să găsească în folclor modele demne de urmat, ba chiar să împrumute din tematica și speciile lui, din lexicul său bogat și colorat materia primă pentru o creație personală. Dacă judecăm comparativ, intervenția directă a lui Alecsandri în « textul » poeziilor populare culese (1852) este cu totul modestă, față de uriașa influență pe care folclorul românesc a exercitat-o asupra poeziei sale proprii, în prima sa perioadă de creație. Se poate afirma că însuși gustul său a fost puternic modelat de caracterul general al poeziei populare și aceasta datorită faptului că Alecsandri a fost, la noi, primul scriitor care a văzut în folclor « comori nepreţuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice, de crezări superstițioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de *frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine* » (subl. mea), adică — așa cum însuși continuă — o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca « un titlu de glorie pentru națiа română ».

Din păcate, V. Alecsandri n-a avut forța creatoare necesară pentru a depăși, în poezie, simpla imitație folclorică. Împrumuturile directe l-au strivit, la toate nivelele: ritmul alert, metrica scurtă a doinelor și cîntecelor de lume l-au obligat la o gesti-

Scanned with OKEN Scanner

culație erotică vioaie dar superficială; gustul îndoielnic pentru diminutive i-au degradat grațiozitatea; inspirația eroică sună adesea exterior, bombastic *(Ura! vulturul din nori/ Răcni falnic de trei ori)*. Abia atunci cînd se eliberează de schemele formale populare, păstrînd numai tematica socială sau istorică, adevăratul Alecsandri reîntîlnește poezia folclorică într-o zonă a conținuturilor, ce ține mai mult de un anume ethos național, decît de valorile estetice ale creației populare.

Meritul său este de a fi descoperit, explorat și anexat pentru conștiința culturală românească un vast teritoriu de sensibilitate anonimă, impersonală, în care respiră istoria și imaginația unui întreg popor, o adevărată patrie orală, impalpabilă.

3. Cu intuiția creatoare a marilor poeți, Eminescu și-a dat deama că, în raportul poezie populară-poet cult, secretul reușitei artistice rezidă *în prezența completă a personalității înlăuntrul modelului folcloric*. A confisca pentru sine formele, nealterate, ale poeziei populare înseamnă a le utiliza ca o *mască*. Eminescu nu aduce decît modificări infinitezimale formei populare; și preia, aproape complet, materialul imagistic concret al cîntecelor anonime; dar, înlăuntrul acestui model, așa cum observa G. Călinescu, poetul cult își strecoară propria sa sensibilitate, propria sa « filozofie », sinteza aceea de suferință personală și aspirație metafizică spre neant, spre repaos, care constituie pecetea specifică a lirismului său. Iată această « Doină », în care criticul vede un real model de « folclor savant »: *Codrule, Măria-Ta, / Lasă-mă sub poala ta, / Că nimica n-oi strica / Fără num-o rămurea. / Să-mi atîrn armele-n ea. / Să le-atîrn la capul meu, / Unde mi-oi așterne eu, / Sub cel tei bătut de vînt / Cu floarea pîn-la pămînt, / Să mă culc cu fața-n sus / Și să dorm, dormire-aș dus. / Dar s-aud și-n visul meu, / Dragă codre, glasul tău, / Din cea rariște de fag, / Doină răsunînd cu drag,/ Cum jelind se tragănă / Frunza de mi-o leagănă. / Iară vîntul mulcomit / Va vedea c-am adormit / Și prin tei va răscoli / Și cu flori m-o coperi.*

Două sunt elementele de bază care operează aici, apropiind cultul de popular: ritmurile cosmice și sugestia somnului, pe de o parte; coborîrea la « acel sublim impersonalism poporan » (G. Călinescu), pe de altă parte. Dar acestea, mi se pare mie, se înscriu într-o atitudine mai generală a lui Eminescu: aceea de a nu stabili contacte creatoare cu un model preexistent (folcloric sau cult) decît în punctele de consonanță organic-spirituală dintre eul său personal și universul artistic ce i se propune. Eminescu nu se întîlnește cu folclorul oriunde și oricînd, indiferent de teme și motive, ci numai acolo unde elementele de împrumut se arată a fi, *a priori*, adevărați rezonatori ai sufletului său. Comunicarea este subterană, aproape nevăzută în zona profundă unde aspirația spre somn, stimulată de marile ritmuri ale naturii romantice, se întîlnește cu « dorul » său, saturat filozofic, de teoria indică a Nirvanei. Depersonalizarea naturii (toate elementele ei — aștri, mare, codru, rîuri etc. — sunt golite de orice miez realist, devenite simboluri pure), ca și impersonalizarea sentimentului se realizează pe un fond de maximă *trăire personală* a unor idei generale hrănite, deopotrivă, de experiență existențială și de cultură. După cîteva elemente care o « situează » istoric și geografic, natura eminesciană evadează în fabulos, dimensiune spirituală tipică romantismului eminescian, ca în acest fragment din « Mușatin și Codrul »: *Săracă țară de sus, / Toată faima ți s-a dus ! / Acum cinci sute de ai / Numai codru îmi erai. / Împrejur creșteau pustii. / Se surpau împărății,/ Neamurile-mbătrîneau, / Crăiile se treceau, / Numai codri tăi creșteau, / Și în umbra cea de veci / Curgeau rîurile reci, / Limpejoare, rotitoare / Avînd glasuri de izvoare.*

Ca orice mare romantic, Eminescu se apropie de folclor nu ca de o realitate de ordin istoric, ci ca de un tărîm al fabulosului, spațiu redimensionat în care setea sa de creație mitologică găsește un teren propice de manifestare. Această capacitate a personalității eminesciene de a fi ea însăși și mereu prezentă înlăuntrul unui model folcloric atît de concret (ritmul, metrica, rimele, repetițiile, lexicul

Scanned with OKEN Scanner

turnurile frazei, gestica personajelor etc. — toate acestea sunt esențialmente fidele creației orale) reprezintă, pînă azi, momentul cel mai strălucit și mai bogat artisticește din literatura noastră: o consonanță selectivă între o personalitate extrem de marcată de cultură și un fond de sensibilitate și expresie anonimă. Prin Eminescu, folclorul românesc este răpit spre cosmic și metafizic, actualizînd astfel latențele muzical-filozofice ale « Mioriței ».

4. Într-un anumit sens, George Coșbuc restituie lumii țărănești colective și anonime, prada acestui rapt eminescian. Pe cît de culte sunt poeziile în formă folclorică ale lui Eminescu, pe atît de populare sunt poeziile în formă cultă ale lui Coșbuc. Eminescu inventa mari vîrteje cosmice, în care sufletul popular amețește în aerul rarefiat al ideilor generale, al simbolurilor sempiterne; Coșbuc, dimpotrivă, reduce marile mișcări ale naturii rurale la ritmurile mărunte, gospodărești ale lumii țărănești din Transilvania: căderea apelor în vad, învîrtejirea roților de moară, sfîrîitul casnic al fusului; iar acestea, la rîndul lor, nu sunt decît imagini ale unei mecanici psihologice rurale, evidente atît în balade, cît și în idile. Nici un ritm coșbucian nu este tipic folcloric; mare amator de scheme strofice diverse, Coșbuc pare dominat de modele literare culte, de la subiectele poeziei sale, pînă la varietatea metrică; singurul punct de contact evident între el și poezia populară este lexicul. Și totuși, întreaga sa poezie, ca un sprinten alai de rîuri și pîraie, se varsă în marea anonimă a sensibilității și creației populare.

Mai întîi, Coșbuc e popular — în sensul că răspunde unei concepții și simțiri de tip țărănesc — datorită *anecdoticului* care stăpînește poezia sa, și care constituie un element de bază al creației folclorice. Să nu se uite că romanticii au apelat la folclor și ca la un tezaur al atitudinilor eroice, cultivate de epopee, epos și baladă. Sensibilitatea țărănească nu receptează lirismul în stare pură; ea are nevoie de un suport epic care să-l vehiculeze. Apoi, acest anecdotic apare la Coșbuc aproape întotdeauna *ritualizat:* este epicul unei nunți sau înmormîntări, al unei hore sau al unei lupte, toate canonizate ritmic. Cea mai frecventă figură de stil coșbuciană, personificarea, conferă unor realități diverse (doină, vînt, rîu) un comportament uman, în care transpare o anume mecanică sufletească; monoloagele personajelor coșbuciene feminine, expresii ale unor crize erotice, sunt — așa cum s-a observat — adevărate « bocete sistematizate »; idilele sale răspund unei stereotipii impersonale a hîrjoanei amoroase. În al treilea rînd, Coșbuc e popular grație uriașului edificiu *sonor* al poeziei sale, acelei dimensiuni acustice — relevată de Vladimir Streinu — care înscrie în ureche o desfășurare de fapte tipică și un conținut afectiv (nostalgic sau plin de voioșie, elegiac sau scuturat de frenezia dansului) exprimat simplu și direct. În fine, Coșbuc e popular datorită unei consecințe firești a caracterului acustic al liricei sale: abundența versurilor-sentință, ușor de fixat în memorie, care — spre deosebire de lirismul gnomic al lui Eminescu, înclinat spre metafizic — conțin, într-o formă accesibilă, adevărate extrase de filozofie practică. De origine cultă extrem de diversă, ele manifestă un sincretism etic aproape impersonal, ceea ce le pune la dispoziția tuturora.

5. Iată ciclul parcurs în secolul trecut de către literatura noastră cultă pusă în fața creației populare: treapta spontană a spicuirii paremiologice, ilustrată de Anton Pann, pe care gustul nostru, mereu mai rafinat, îl înscrie pe o orbită estetică; revelația universului popular în creația poeților anonimi, în care V. Alecsandri a văzut o « oglindă a sufletului românesc », demnă de imitat ca sursă pentru o « renaștere culturală națională », așa cum a visat-o Alecu Russo; momentul Eminescu, exemplar, dar singular prin izbînzile sale, în care folcloricul —

Scanned with OKEN Scanner

păstrîndu-şi caracterul modelator inalterabil — este prelungit în cosmic şi mitic, graţie intervenţiei unei personalităţi romantice fără egal; şi, în fine, acordarea unei poezii tipic culte, cum e aceea a lui George Coşbuc, la sensibilitatea şi mecanica psihologică populară, la gustul estetic al ţărănimii. E ca şi cum, mulţumită de sevele anonime care au hrănit-o şi stimulat-o, în plină exultanţă de sine, poezia română cultă îşi plăteşte datoria faţă de geniul naţional, nu prin forme tipic folclorice, ci printr-un lirism aproape impersonal, de tip obiectiv, gata oricînd să-şi piardă semnătura pentru a reintra în circuitul anonim.

Ciclul acesta părea definitiv încheiat, nu numai pentru că epuiza, oarecum, relaţiile posibile dintre literatura cultă şi cea populară, nu numai pentru că marca, într-adevăr, realizarea unei « renaşteri naţionale », ci şi pentru că, din perspectiva unei evoluţii moderne a lirismului nostru, părea să reprezinte o mişcare retrogradă. Atent la orientarea liricii noastre de după primul război mondial, prizonier — poate — al propriei sale « teorii a sincronismului », un critic ca E. Lovinescu scria în 1926: « Disociaţia literaturii culte de literatura populară e pe cale de a deveni postulatul epocii noastre ». Adversar al poporanismului, acelaşi critic îl considera « în contradicţie totală cu termenul actual de evoluţie a literaturii noastre » şi reprezentînd « o forţă reacţionară ». Un deceniu mai tîrziu, într-o lucrare intitulată *Zăcăminte folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale*, Al. Dima a răspuns, practic, unei atari observaţii, identificînd în lirica noastră interbelică prezenţa temelor folclorice la poeţi de seamă, ca V. Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi etc. şi anume, pe trei planuri: ca expresie a unor credinţe populare (mitologia astrelor, a pămîntului, a comorilor, fiinţele animale, sufletul şi viaţa de dincolo, fiinţele divine, motivele magice), ca oglindire a unor obiceiuri (rituri ale vieţii individuale: naşterea şi moartea; ocupaţiuni: păstoritul, haiducia, agricultura; sărbătorile religioase), şi ca influenţă a literaturii populare propriu-zise (basmul şi legenda; înrîuriri de formă).

Rîndurile ce urmează nu vor încerca să continue şi să completeze o asemenea întreprindere, prin aplicaţii la poezia noastră modernă. Interesant, în relaţia literaturii populare cu cea cultă, nu mi se pare identitatea de motive, împrumuturile tematice, şi nici măcar adaptarea unor forme prozodice folclorice ca atare, ci — dincolo de toate acestea — comportamentul creator al diverselor personalităţi faţă de ideia de folclor şi faţă de realitatea concretă a artei populare. Tratarea unui motiv de provenienţă populară, abordarea unei teme folclorice sau practica unor forme derivate din metrica poeziei populare nu depăşesc caracterul fortuit al unor întîlniri nesemnificative, notabile doar în cadrul istoriografiei literare, decît în momentul în care divulgă, prin ele, una din dimensiunile fundamentale şi particulare ale unui spirit creator; adică în momentul în care se înscriu pe linia unor necesităţi intime ale unui laborator de creaţie, actualizînd nişte valenţe obscure. Dacă atitudinile teoretice şi normative, acelea care angajează direcţiile unei culturi, faţă de literatura populară pot fi — şi sunt, fără îndoială — limitate, ca număr, — comportamentul individual al creatorilor faţă de arta populară îmbracă, practic vorbind, forme nenumărate. Identificarea şi definirea acestor diverse abordări ale folclorului în chiar actul intim de creaţie artistică, are rostul de a circumscrie, şi mai mult, faţetele unei personalităţi poetice, pe de o parte; dar şi pe acela de a propune, pînă la urmă, o anumită tipologie artistică.

6. Ca orice personalitate care confiscă pentru sine, ilustrînd-o şi depăşind-o, aria întreagă a curentului din care face parte, G. Coşbuc a epuizat, într-un fel, şi posibilităţile de orientare în spirit spre realitatea populară, spre folclor. La

Scanned with OKEN Scanner

semănătorişti, şi în general la tradiţionaliştii care-i urmează, nu se mai poate vorbi despre aceeaşi consonanţă generală a liricii culte cu arta poporului, ci — cel mult — despre o consonanţă specială cu anumite specii ale poeziei folclorice.

Astfel, Ştefan O. Iosif manifestă o înclinaţie personală spre cîntecul haiducesc: preluînd această formă a poeziei populare, el izbuteşte să-i dea acea tonalitate blîndă şi muzicală care constituie specificul liricii sale. Modestele sale cîntece despre Gruia şi Pintea sunt populare prin tematică şi metrică, dar recompun elementele folclorice într-un timbru filtrat, într-o sensibilitate minoră, melancolică, în contradicţie cu « subiectul » propriu-zis. Cheie cu doi bemoli, această tratare conferă vitejescului un fel de surdină, care-l face mult mai discret, în pofida unei gesticulaţii lirice grandilocvente: *Dunării fac turcii vad, / Trăsnet este Gruia. / Şapte popi la Ţarigrad / Cîntă « Aleluia ! »* (« Gruia »). La un nivel superior de prelucrare, din folclorismul lui Iosif nu mai rămîne decît motivul haiducesc, ritmica personală anulînd sugestia popularului, ca în faimoasa « Doină »: *Se tînguiesc / Tălăngi pe căi, / Şi neguri cresc / Din negre văi, / Plutind pe munţi . . . / La făgădău, / La Vadul-Rău, / Sus, la răscruci, / Vin trei haiduci / Pe cai mărunţi.*

La Octavian Goga, consonanţa amintită mai sus se manifestă în direcţia cîntecului de lume, formă sentimentală, care nu exclude totuşi umorul şi voioşia. Fidel, poetul păstrează cadrul concret — natural şi social — al acestei specii de folclor: crîşma de lîngă pădure, lăutarul, mica aventură amoroasă, cheful care descătuşează efuziunile. Aportul personal constă în sentimentalizarea excesivă a expresiei, în lacrima care sticleşte patetic în inima cîntecului: *Sus la crîşmă-n Dealu-Mare / De trei zile ţin soboru. . . / De trei zile beau şi-mi zice / Din lăută Laie Chioru !* Aceste « cîntece » trec, dealtfel, pe nesimţite, în romanţă. Ca şi la Eminescu (în « ciclul sentimental »), ca şi la Coşbuc, revărsarea sensibilităţii lirice culte în matca populară se realizează în forme metrice şi ritmice care nu copiază modelul folcloric (*Dorurile mele / N-au întruchipare, / Dorurile mele-s / Frunze pe cărare . . . / Spulberate şi strivite frunze pe cărare*) ci se întîlnesc cu sufletul poporului la nivelul unei exprimări simple, directe şi sentimentale.

În felul acesta, cu răzleţe accente personale, se sleieşte în matca poporanistă şuvoiul unei orientări care, din exces programatic, devenise, în primele decenii ale secolului nostru, saturată de sine însăşi şi ilustrativă. În faţa modernismului simbolist, care se impune datorită unei poetici noi, datorită unei sensibilităţi mai rafinate, datorită unor « motive » ce respirau un aer european, lirica de inspiraţie autohtonă a trebuit să aştepte apariţia unor personalităţi artistice puternice care să împrospăteze contactul cu sursele folclorice, în cadrul unor poetice personale.

7. La un poet ca Tudor Arghezi, de pildă, contactul cu folclorul trebuie căutat, desigur, în volumele *Flori de mucigai*, *Hore* şi *Stihuri de abecedar*. Dar investigaţia trebuie să depăşească tematica propriu-zisă, adică reflectarea unor motive şi fapte populare (asemenea teme se pot găsi destule, chiar în *Cuvinte potrivite*): nu « subiectele » din *Flori de mucigai*, ci tonul general al expresiei indică, aici, modul în care poetul se apropie de folclor ; iar acest ton general se vădeşte în despuierea versului de orice solemnitate a rostirii, în caracterul *oral* al dicţiunii poetice. Nici măcar lexicul nu este, aici, destul de elocvent; căci poetica de convertire a « mucigaiului, bubelor şi noroiului » în « frumuseţi şi preţuri noi » e prezentă încă în « Testament », şi ţine de o estetică post-romantică a urîtului expresiv, şi nicidecum de cruditatea limbajului popular propriu-zis. (De altfel, folclorul autentic nu utilizează niciodată, în poezie, limbajul « buruienos »). E adevărat că această propensiune spre cuvîntul expresiv, de sorginte populară, se întîlneşte cu anumite rituri magice ţărăneşti în cele cîteva « descîntece » sau în suita « Blestemelor »; dar ceea ce e

Scanned with OKEN Scanner

important în aceste producții mi se pare a fi trecerea spre *ludic* a rostirii argheziene ori de cîte ori se apropie de ritmurile scurte ale poeziei populare. O trăsătură esențială a geniului arghezian, acea capacitate de « copilărire », ca temei interior al jocurilor verbale de mare candoare, își găsește teren fertil și se declanșează cu impetuozitate în forme și tonalități simili-populare. Naivitatea simulată a poetului află în ritmurile adoptate pentru « hore » și pentru poeziile numite ulterior « copilărești » tiparele străvechi, verificate și decantate, ale unei naivități sincere, necontrafăcute. Cu alte cuvinte, sugestia folclorică sporește la Arghezi una din trăsăturile de bază ale poeziei sale — truculența. Fenomenul este evident îndeosebi în poeziile din ciclul « Copilărești »: de la acel « Creion » inițial *(Fă-te suflete, copil / Și strecoară-te tiptil. . .)*, prin « Facerea lumii » *(Cînd a fost la început, / Nu era nimic făcut. / Lumea toată era goală, / Ca o tivdă, ca o oală.)*, prin « Abece » și « Alfabetul » [Arghezi e primul nostru poet cult care scrie. . . ghicitori: *Cine vine mîndru și călare/ Și nici cal măcar nu are?* (M)], prin « colindele » laice, pînă la « Țara piticilor ».

Un examen atent al acestei producții arată că procedeele prozodice simili-populare constituie, pentru Arghezi, un mijloc de de-realizare a realului, de proiecție a unei lumi miniaturale și pestrițe, pusă pe joacă și șotii; exact așa cum, în *Flori de mucigai*, apariția metricei scurte și enumerarea zglobie desvăluia, sub pojghița de mizerie socială a delicvenților, sufletul lor candid, situat în bătaia harurilor. Aici, o lume de bîlci colorat și hîtru, redus la proporții liliputane (metrica folclorică se însoțește, la Arghezi, întotdeauna cu o redimensionare a realului), își etalează forfota zgomotoasă și mișuneala de gîngănii agile. Și totuși, această lume de Moși nu e pur estetică, gratuit decorativă, ci mai curînd esopică, deoarece tot ceea ce se petrece aici (și, ca niciunde, în aceste poezii Arghezi e un narator prin excelență, sacadat, dar inepuizabil) pare o uriașă fabulă pentru « îndreptarea » unor « școlari » săraci cu duhul. O impresie de totală transparență și levitație plutește peste acest univers de iarmaroc: tonalitatea folclorică sublimează realitatea, la jocul candid -inconștient al personajelor se adaugă jocul material-muzical al vocabulelor și ritmurilor, ponderea zilnică a lumii se dizolvă în păpușerie deopotrivă grotescă și grațioasă, în joc aerian de particule vii.

Mi se pare indiscutabil că, pentru Arghezi, spațiul prozodic de sorginte folclorică reprezintă *tărîmul ludic* al copilăririi absolute, un basm al mîntuirii pentru oameni mari.

8. Ușor de depistat, dar fără prea mari cîștiguri pe planul semnificațiilor, este motivul folcloric al descîntecului în poemul « După melci » al lui Ion Barbu. Mult mai aproape ca alți poeți de forma poeziei populare (metrică, rime interioare, invocații, exclamații, onomatopei, etc.), autorul « Domnișoarei Hus » e îndeosebi mai aproape de un anumit folclor, circumscris geografic și istoric, acela al spațiului balcanic. Spiritul antonpannesc al cadențelor și lexicului său se exercită însă nu « peste mode și timp », ci — dimpotrivă — într-o proiecție mitică și magică ce se fixează pe un cert prag al istoriei. Folcloricul facilitează la maximum această regresiune ritualizată spre alboarea Isarlîkului, spre universul pestriț și bîntuit de fanatisme al unei « noi Grecii ».

« Folclor, sau poezie violent individuală (scria undeva poetul-matematician). Aici numai, la aceste extreme, se plasează invențiunea și accentul veridic. Numai entitățile și numerele foarte mari sunt călăuzite de legile regești ». Propunîndu-ne aparent o ireductibilă opoziție între creația anonimă și colectivă, expresie a unui suflet generic, și creația personală a artistului cult, expresie a unei sensibilități strict particulare, Barbu ne invită, de fapt, să medităm la secreta, aproape matematica lor conivență. Căci, ca întotdeauna, extremele se ating. Și nu e prea greu de

Scanned with OKEN Scanner

văzut cărei « legi regești » se supun și una și cealaltă. Ce este folclorul, dacă nu expresia artistică a unei sensibilități inițial individuale, asumată de o întreagă colectivitate, generalizată, devenită rit (doină, bocet, strigătură, blestem, descîntec etc.)? Și ce este orice poezie cultă autentică, dacă nu o expresie verbală particulară care tinde să se înscrie în sfera universalului, adică să devină un rit indimenticabil?

Contactul cu folclorul semnifică, la Ion Barbu, tocmai această complicitate secretă a individualului cu generalul în spațiul canonizat al *ritualicului*. Ciclurile « Uvedenrode » și « Domnișoara Hus » sunt deopotrivă violent folclorice și violent individuale: nicăieri împrumuturile materiale din poezia populară nu sunt mai evidente; nicăieri scriitura personală nu este mai acuzată. Nicăieri — și aceasta mi se pare lucrul esențial — nu se pune mai bine în evidență caracterul de oficiere al liricei barbiene, caracterul inițiatic al unei poezii de tip ritualic. La Eminescu folclorul constituia o mască, menită să ascundă — sub elementele materiale ale unei anumite realități tipizate — o filozofie personală. La Ion Barbu, folclorul e o fereastră deschisă spre laboratorul său intim, o catapeteasmă transparentă spre altarul în care, ca un sacerdot al unor mistere cosmice, poetul oficiază marea liturghie a cuvintelor mîntuitoare. El este fără îndoială singurul poet din lume la care elementele folclorice, asemenea elementelor chimice într-un athanor, sunt puse sub patronajul Trismegistului, adică silite să slujească unui ritual obscur, hermetic: adversitate oarecum substanțială, pe care numai un alchimist al cuvîntului o poate converti în « nuntă necesară ».

9. Evidențierea relațiilor dintre creația lui Lucian Blaga și foclor nu poate fi epuizată în cîteva rînduri. Mai întîi, un sumar al motivelor populare care apar în poezia lui, precum și modul în care materialul folcloric a fost prelucrat, ar necesita practic un adevărat studiu. În al doilea rînd, alături de motivele evident folclorice. există o mulțime de elemente mascate, diformate, preluate parțial, care nu se desvăluie decît la o cercetare extrem de minuțioasă și aplicată. Cine ar bănui, de pildă, sorgintea populară a unor versuri ca: *A fost cîndva pămîntul nostru străveziu / cu apele de munte-n toate ale sale, / în sine înghinînd izvorul clar și viu. / S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu. / Aceasta-a fost cînd o sălbatică risipă / de frumusețI prilej dădu întîia oară / păcatului să-și facă pe subt arbori cale?* (« A fost cîndva pămîntul străveziu ») sau: *Lucian Blaga e mut ca o lebădă. . . . / El caută apa din care bea curcubeul.* (« Autoportret »)? Și totuși, în *Spațiul mioritic*, gînditorul notează: « După o legendă românească de circulație regională, pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat însă de această transparență numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Avel ». Și, ceva mai departe: « În Bucovina se crede că femeia, care vrea să se facă frumoasă, trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul ».

Mult mai important de subliniat mi se pare contribuția gînditorului Blaga la orientarea spre folclor a poetului. Această orientare este categoric *programatică*, și derivă din concepția sa de filozof al culturii, din distincția sa între culturile « minore » și culturile « majore ». După părerea sa, cele două noțiuni nu implică o diferență axiologică: « Copilăria ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor prilejuiește culturi minore; maturitatea, ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor produce culturi majore », spune el. Cultura populară este o cultură minoră: cristalizînd în mituri, saturată de magic, ea e rezultatul unei atitudini spirituale « copilăroase »; dar în același timp, ea e depozitară a arhaicului, ea oglindește o cohabitare în armonie cu universul, cu natura, de care e legată prin « magice corelațiuni ». Cultura majoră, în schimb, manifestă o « înstrăinare prea mare a omului de veșnica Mumă ». Ori, atît atitudinea spirituală « copilăroasă » în fața lumii, armonia cu natura, apropierea de Mume, cît și spontaneitatea mitică sunt, în

Scanned with OKEN Scanner

același timp, trăsături esențiale ale creatorului de artă; de aceea, apropierea acestuia de folclor constituie o regăsire a propriilor sale surse creatoare.

În plus, Blaga nu face nici o deosebire stilistică între creația populară și creația cultă, ca expresii ale « matricei stilistice »: o poezie de Eminescu este expresia « sufletului » românesc, a « spațiului mioritic », în exact aceeași măsură ca și « Miorița ». Ceea ce înseamnă că îndreptarea programatică spre folclor a unui scriitor cult corespunde unui dat fundamental al originii sale etnice, căci — spune gînditorul — « matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot așa de mult ca sîngele și limba ». Tradiția noastră însăși, adaugă el, « e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor ». Programatismul cultural al lui Lucian Blaga nu este, deci, decît înțelegerea lucidă și asumarea entuziastă a unui destin creator.

Dincolo de aceste poziții speculative, există desigur și o înclinare *organică*, ținînd de structura spirituală a poetului Blaga, spre lumea satului și spre faptele de cultură populară. « Fără o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate, sau din fericire, nici o poezie », susține acest neobosit creator de mituri. Încît, dincolo de adeziunea sa tardivă la metrica populară (care, prin « fobia față de dactil », prin preferința marcată pentru iamb și troheu, ar exprima « legănarea » specifică a « spațiului mioritic »); dincolo de procedeele de ipostaziere a diverselor sentimente, deprinse de la poetul popular anonim; dincolo de frecventele mișcări de sus în jos din lirica sa (identitate cu « sofianicul » care predomină în folclor); dincolo, în sfîrșit, de tratarea conștientă a unor motive, împrumutate credințelor rurale, în stil tipic bizantin, — trebuie să i se recunoască poetului Blaga cea mai intimă, cea mai pasionată și mai fertilă înrudire *de substanță* cu arta populară românească. Iar gînditorul din el nu se simțea deloc jenat sau strîmtorat de această înrudire, deoarece a susținut întotdeauna, cu fermitate, că poporul român posedă « un original, profund și excepțional simț metafizic » care « ca orice mod popular, are un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, și se poate consuma fără retorică, discret, în arzătoare dar stăpînite viziuni ». De aceea, poeziile sale în stil popular preiau cadențele folclorice, recurg la rime specific poporane, dar marchează totodată, pregnant, prezența creatorului cult atît prin lexic, cît și prin încărcătura lor ideatică: *Chiparoși ca fusele / 'n toate cimitirele / ne abat privirile / către inimi-dusele. / Neclintite-s morile, / gîndul, sarcofagele, / frunza și catargele. / Ard în lume orele.* (« Coasta soarelui »). Într-o asemenea poezie, apropierea și depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conștiinței noastre.

Folclorismul lui Blaga reprezintă cazul unic al unei apartenențe prin structură organică individuală și destin istoric cultural, asumată conștient și transformată în « program » artistic.

10. Comparativ cu marea sinteză blagiană, tentativele sporadice ale contemporanilor săi de a-și apropria sensibilitatea folclorică se dovedesc cu totul întîmplătoare și nesemnificative, chiar atunci cînd e vorba de poeți afiliați unui program cultural tradiționalist: împrumuturi tematice, cu o vagă tendință de « lărgire » a motivelor de basm sau legendă în simboluri cu spectru semantic mai vast, la V. Voiculescu; exerciții de verisificație populară, cu sunet de « Miorița » (« Din fluier ciobănesc »), sau tablouri de un pictural vag bizantin, conform unui ortodoxism ilustrativ (« Povestea Maicii Domnului »), la Ion Pillat; reluări fragmentare de eresuri populare, cu funcție preponderent decorativă, pitorească, la Adrian Maniu.

Din generația următoare, singurii poeți la care folclorul a lăsat urme sunt Mihai Beniuc, Emil Botta și M. R. Paraschivescu. La poetul *Cîntecelor de pierzanie* se poate vorbi, în general, despre o adevărată gesticulație haiducească, realizată uneori în

Scanned with OKEN Scanner

cadențe populare: *Nu știu ce mi-e dat să fiu, / Nici nu știu cît voi fi viu, / Dar pe unde am trecut, / Floare a crescut din lut, / Floare cu miros de Jaleș, / Să se uite lumea galeș, / Cu miros de busuioc, / Ca să stea lumea pe loc, / Să privească, să nu plece, / Și să nu poată petrece, / Hop !* Haiducul e însă poetul însuși, încît pînă la urmă acest « cîntec de haiduc » se arată a fi o artă poetică mascată. Mult mai relevantă mi se pare la Beniuc capacitatea de a transforma complet un ritm popular, de tip mioritic, conferindu-i timbru bătăios și profetic: *Timpului acest / Mare și funest / Eu i-am fost profet / Și regret, regret. . .*

Gesticulația lirică halucinantă și teatrală a lui Emil Botta suferă de o adevărată contaminare folclorică, atît la nivel lexical (regionalisme, abreviațiuni, inversiuni, invocații etc.), cît și la nivel tematic (motive de basm, personaje fantastice); o întreagă recuzită populară se adaugă atîtor teme personale și livrești, pentru a configura o seamă de cantilene inimitabile, pentru a « pune în scenă » niște spectacole delirante ale vieții și morții, ale cruzimii și candorii: *Păstorii / cînd / ridică turmele / se face tăcere / și amurgul e blînd, / Și-mi apari tu vale, patria mea, / Și-mi răsai tu codre, / fratele meu fra ! / Și vii și tu mierlă, / îngerească mierlă / și vrei să vorbim. / Dar despre ce ? / Iată despre ce: O iubire nebună / cum în stele citim, / o Lucitoare. . . / Un dor pentru care / pierirăm, pierim.* (« Silențio »). Un asemenea « inventar » folcloric se conjugă cu invenția, savant lucrată, de mici situații fantastice, în cel mai pur spirit popular, ca această « Logodnă »: *Din Saturn / Pe masă-mi cădea / un mîndru inel, / Atunci au bătut la ușa mea, / Porumbiel și Miel. // Colindători, bunii mei frați, / Porumbiel și Miel. / Aho, aho, așteptați, / să-mi trec pe curat / frumosul rondel // nu e timp, nu e timp, grăiau / Porumbiel și Miel, / te așteaptă logodnica ta. / O, ia, ia acest inel, / paza cea bună prin valea cea rea. / O, te așteaptă logodnica ta.*

Folclorismul lui Emil Botta stă în grația livrescă de a condensa liric mărunte nisipuri de aur mioritice.

Sugestiile existente în Anton Pann sau Tudor Arghezi, în direcția unui folclor de periferie urbană, capătă corp concret în interesul manifestat de M. R. Paraschivescu față de producțiile versificate ale mahalalei (retranscrise cu fidelitate) și, mai ales, față de universul sufletesc al micilor colectivități țigănești. Exemplul lui Lorca pare să fi jucat aici un rol stimulativ. M. R. Paraschivescu întocmește un adevărat « romancero gitan », românesc, în care transpare viața agitată a șatrei nomade, sau a « crailor de mahala », vădind o dialectică afectivă și un « cod al onoarei » specifice. Cadențele sunt populare, dar comportamentul personajelor, tonul și lexicul au un plus de pitoresc tipic: *I-am luat rochie de tafta, / papucei de catifea, / și-am dus-o prin mahala / ca să vază cine-o vrea / că e amureaza mea // (. . .) Și mă lua îndelicat, / numa-n șoapte și oftat, / cînd eram la ea în pat. / Of, pupa-o-ar mă-sa rece, / că dorul ei nu-mi mai trece* » (« Cîntic de dor și of »). În « Rică » mișcarea baladescă se desfășoară linear, desvăluind forța de caracter a eroului: *și cum venea într-o seară / senină de primăvară, / un țigan mai mărunțel / se tot da pe lîngă el: / « Dă, bă Rică, o țigare ! » / Cînd căta prin buzunare, / parșivul cu mîna scurtă, / i-a băgat cuțitu-n burtă. // Toată partea muierească / a sărit să-l oblojească, / dar el nu voia deloc, / se ținea doar de mijloc / și și-a pus o barză-n cioc, / a*

Scanned with OKEN Scanner

aprins-o și-a zîmbit: / « Ce, o să mor dintr-un cuțit ? / Pîn'vin ăi de la Salvare, / mai poci să trag o țigare » // Așa era Rică — tare. E vorba, așadar, de o consonanță particulară, nu cu o anumită formă de poezie populară, ci cu o lume aparte, așezată — pînă nu demult — în marginea adevăratei societăți, ale cărei reacții sufletești, strict particulare în concretul lor, acced la semnificațiile umane ale unei reale « chanson de geste », amintindu-ne eposul comico-eroic al lui I. Budai-Deleanu.

11. Lirica ultimilor ani are în Ion Gheorghe un poet al universului spiritual țărănesc, care repetă — cu alte mijloace — cazul lui G. Coșbuc. Numai că, în timp ce poetul ardelean, hrănit de cultura universală și mare creator de unități strofice, releva în cadrul poeziei culte un spirit rural bine definit istoric și socializat, contemporan cu el, — tînărul poet muntean, rafinat prin instinct și pasiune arheologică, restituie spațiului nostru liric de azi o zare anistorică, legendară, a mentalității țărănești.

Interesant e faptul că Ion Gheorghe nu recurge la materia poeziei populare. Limba sa poetică, puternic arhaizată, provine din cronici, din vechile cărți populare și bisericești, și din anumite texte cantemiriene: grai sincretic de mare sugestie poetică, sfidînd morfologia și sintaxa limbii actuale, palpitînd ca o uriașă, monstruoasă plasmă verbală în chinurile facerii; un fel de idiom bolborosit cu multă caznă, pe un prag de proto-istorie românească. Nici « motivele » acestei poezii nu sunt luate din poezia populară, deși anumite personaje coincid: ele se desprind parcă din frescele exterioare ale mănăstirilor bucovinene, sau ies — în poze hieratice, în culori afumate, de un acuzat bizantinism, — din rama icoanelor populare pe sticlă.

E o lirică descriptiv-narativă, de proiecție în fantastic a naturalului, întocmai ca în basmele noastre care povestesc diverse călătorii al lui Făt-Frumos pe celălalt tărîm: *(Manimazos) ajunse-n partea de mijloc a codrului — / acolo unde fagul întinsese-o ramură / spre faga; acolo unde faga / și-amestecase crengile / cu fagul; / ajunse-n partea mamă, a codrului, / acolo unde trăia paltina, / unde era ulma, undefrasina, femeia arborelui paltin / și-a arborelui ulm și femeia frasinului — / căci în patria lui Manimazos / arborii aveau perechi și se-ndrăgeau / și se lua măra cu mărul / și toate florile se-alegeau / după bărbăția lor, / și toate florile se deosebeau / după fecioara lor.* Motive tipice ale icoanelor pe sticlă — Adam și Eva, Maica cu Pruncul etc. — apar în naiva lor încremenire, sub chipurile grosolane ale unor logodnici, țepene și ușor diforme, îmbrăcate în haine țărănești, așa cum se fotografiază țăranii la tîrg: *Într-această fotogràfie / înrămată cu-mpletitură de rafie / se vede dada Agapia, mătușa călugăriță / cînd era-n brațe cu vărul Culiță* (« Foto »). Paradisul înfățișat de aceste viziuni este, ca și personajele lui, tipic românesc: *La mărul cu vîrvorul neadormit / poloage de fir s-au întocmit; / pe căpiță stă goală-golașa / care și-a pierdut cămașa / lîngă ea, golea / alb peste tot, ca fasolea; / nevinovați și golei / ca doi pui fără tulei / aruncați ca două stîrvuri / la pomul celui mai viclean dintre vîrvori.* Tabloul poartă numele personajelor, ca la iconari: *Cineva scrisese pe perete / numele acelei fete: / Eva / lăcomeva; / și numele acelui băiat / era cu briceagul în poartă tăiat; Adam / diridam.* (« La mărul cu vîrvorul »). Acest ton liric

Scanned with OKEN Scanner

demitizant, în descripții, se aplică totuși unor mituri și unor personaje fabuloase, scoase din *Istoria hieroglifică*, sau aduse la lumină din proto-istoria noastră. Eresuri populare actuale își descopăr rădăcinile traco-scitice; eroii unor obiceiuri practicate încă, dar spălate de orice magie, ca de pildă « Mutul », starostele Călușarilor, sunt puși să efectueze o regresiune în timp, pînă la sorgintea lor arhaică; prin universul rural contemporan curg rîuri mitice: *la izvoarele Styxului e casa de nașteri a satului* (« Acolo șezum »). Lumea cîntată de Ion Gheorghe e primitivă și violentă, cutremurată de cicluri geologice, — un fel de tărîm țărănesc subteran, peste care suflă un vînt primordial, de eresuri naive și purificatoare, totul vădind — cum remarcă Eugen Barbu — « uneltele unui Bruegel sau Goya în mîinile unui țăran rămas la mitologii primitive, dar de o mare forță ».

12. Mi se pare clar că, la capătul acestui excurs istoric se pot desprinde cîteva concluzii de ordin general asupra raportului manifestat în cultura noastră între creația populară și creația lirică cultă.

Așa cum e firesc, o primă atitudine, de *valorificare* și ilustrare a folclorului, se întîlnește la Anton Pann (culegere și montaj paremiologic) și la V. Alecsandri (culegere, revelare a unui tezaur de viață și artă populară, imitare ilustrativă), ca o treaptă absolut necesară în momentul întemeierii unei culturi naționale.

Odată cu apariția marilor personalități artistice, atitudinile se diversifică și se nuanțează. Momentul Eminescu reprezintă, fără îndoială, un moment de simbioză: un echilibru perfect guvernează raportul dintre factorul de creație personală (înțeles ca element de conținut: filozofia eminesciană) și factorul de creație anonimă (înțeles ca element de formă: prozodie și lexic folcloric).

Acest echilibru se tulbură în fenomenul cultural pe care-l prezintă, pe de o parte G. Coșbuc (lirism configurînd o adevărată monografie a vieții sătești, într-un orizont istoric determinat, cu relații sociale precise) și, pe de altă parte, Ion Gheorghe (lirism configurînd un fel de arheologie rurală, un tărîm de eresuri și legende). Și la unul, și la celălalt, se vădește un fenomen de *relevanță a poporului:* mentalitate țărănească, orizont natural moral, mecanică a unor reacții generice, — totul este ridicat la rang de artă cultă, în absența formelor propriu-zise ale literaturii populare.

Lucian Blaga constituie exponentul singular al fenomenului de *personanță folclorică:* un ecou puternic, vizibil sau mascat, al popularului în structurile poeziei de creație cultă, ca rezultat al unei convergențe la două nivele de contact — nivelul teoretic, speculativ, al filozofului, unde popularul și cultul se revelează ca două modalități de a fi ale unei singure « matrice stilistice », iar orientarea spre folclor devine « program », și nivelul practic, al înrudirii dintre personalitatea creatoare și energiile organice anonime populare, concretizat în invenția de mituri.

În timp ce tradiționaliștii exprimă sentimentul desrădăcinării din rural, Blaga efectuează o adevărată înrădăcinare în zarea populară; primii celebrează un tărîm pierdut; al doilea — un tărîm regăsit.

Scanned with OKEN Scanner

În lipsa unei atari înrudiri, dar în prezența totuși a unor creatori perfect conștienți de poetica lor, ca la Tudor Arghezi și Ion Barbu, folcloricul joacă un rol important într-un proces de *cataliză artistică:* el permite actualizarea unor potențe de laborator — ludicul, ca procedeu de de-realizare lirică, la autorul *Cuvintelor potrivite;* ritualicul, ca procedeu de inițiere lirică, la autorul *Jocului secund*.

În toate celelalte cazuri nu se poate vorbi decît despre o aderență la folclor, în grade și sub forme diferite: *consonanță* cu anumite specii ale poeziei populare, la Șt.O. Iosif (cîntecul de haiducie) și Octavian Goga (cîntecul de lume); *comportament* folcloric la M. Beniuc (poetul-haiduc) și la M.R. Paraschivescu (poetul-lăutar); *contaminare* folclorică, îndeosebi la nivel lexical, la Emil Botta.

Toate aceste raporturi, atitudini și modalități indică o dialectică vie, un schimb permanent de forme și valori între poezia poporului și poezia cultă, evident de-a lungul istoriei culturii noastre; mișcare în dublu sens, ca orice circulație a unui organism, și, tocmai de aceea, generatoare de tradiție și, deopotrivă, de inovație.

Agrafe. Curtea de Argeș. Argint aurit ▶

Scanned with OKEN Scanner

MISIUNEA CULTURALĂ

ÎN VEACUL ÎNTEMEIETORILOR DE ȚARĂ

Scanned with OKEN Scanner

ALĂ A PĂMÎNTULUI ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

RĂZVAN THEODORESCU

CULTURA EUROPEANĂ LA DUNĂREA DE JOS

Atunci* cînd, acum mai bine de o jumătate de veac, olandezul Johan Huizinga schița, într-o celebră carte-eseu, peisajul spiritual al Apusului european în cel de-al XIV-lea și în cel de-al XV-lea veac — aplecîndu-și ochii spre acea lume franco-burgundă ce ilustrase, în cel mai înalt grad poate, prin spiritul său cavaleresc, civilizația evului mediu crepuscular și care dăduse nu puțini seniori cruciați ale căror călătorii spre fabulosul Orient atinseseră, de cîteva ori, și Dunărea de Jos —, preocuparea pentru ceea ce însemnase, la finele evului mediu vest-european, în jurul anului 1400 îndeosebi, întîlnirea politică și culturală a Occidentului cu Bizanțul, cu Balcanii și cu Islamul, prin ceea ce au fost denumite « cruciadele tîrzii », fusese deja ilustrată de ample cercetări de istorie și de istoria culturii în care un rol de frunte îl deținuse românul Nicolae Iorga.

De la evocarea acelui campion al ideii de cruciadă din cel de-al XIV-lea secol care a fost Philippe de Mézières, purtător și teoretician al idealului cavaleresc, același ideal pe care suveranii casei de Valois în Franța sau ducii Burgundiei și,

---

* Textul de față reprezintă — cu mult în cea mai mare parte a sa — o adaptare a capitolului final din volumul *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400—1400)*, ce a văzut de curînd lumina tiparului la Editura « Meridiane ». Bibliografia chestiunii este copioasă, ea putînd fi întîlnită în notele amintitului capitol, de la sinteze la studii de amănunt, de la lucrări mai vaste de istorie și de istoria culturii apărute către începuturile veacului nostru — Nicolae Iorga, *Notes et extraits pour servir à l'histoire des croisades au XV^e siècle*, I—II, Paris, 1899; III, Paris, 1902 —, pînă la cele din ultimele două decenii: Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; *Călători străini despre țările române*, (Ed. Maria Holban), I, București, 1968; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970; Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974; Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la originile culturii medievale românești (secolele X—XIV)* București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

mai departe încă, regii latini ai Ciprului, feudalii « franci » ai Greciei și ai Rodosului sau Angevinii Ungariei îl împărtășeau — în chiar vremea nesfîrșitelor și inutilelor lupte senioriale ce sfîșiau Europa « războiului de o sută de ani » —, la acea vastă strîngere de mărturii variate și atît de pline de culoare privitoare la cruciadele, proiectate sau realizate, ale celui de-al XV-lea veac, atingătoare de întreaga lume — atît de amestecată etnic și cultural, atît de « internațională » — a Răsăritului european de la Raguza pînă la Caffa, sau la schițarea climatului « cruciadelor finale și postume », traduse în « aventurile sarazine » ale cavalerilor burgunzi ajunși după 1400 la Dunărea acelor « Walaques » ce se opuneau vitejește Semilunii în preziua prăbușirii Bizanțului, Iorga a pus constant în lumină mai marile sau mai măruntele evenimente ce au adus în părțile românești — cu scopuri felurite, dar cu consecințe asemănătoare pentru localnicii aici întîlniți — seniori, oșteni și clerici ai Apusului. Aceștia erau însă, să nu uităm, purtători, între altele, de gusturi și obiceiuri, de costume, de podoabe și de tehnici ce aparțineau civilizației goticului, îndeosebi acelui rafinat, elegant și aristocratic « gotic internațional » care din părțile Franței și ale Flandrei pînă în Germania și în Anglia, în Catalonia, în Italia și în arhipelagul grecesc, pînă în Boemia, în Ungaria și în Transilvania, a vehiculat, mai ales din ultimul pătrar al secolului al XIV-lea pînă în cel dintîi al veacului al XV-lea, forme de artă asemănătoare, din pictură pînă în giuvaeruri, regăsite ca atare de o parte și de alta a Carpaților în jurul anului 1400.

Pentru a înțelege ce a însemnat, în ținuturile carpato-dunărene, expresia artistică a unei asemenea epoci de numeroase contacte între Răsărit și Apus — chiar dacă, în cele din urmă, fără urmări politice durabile într-o zonă ce avea să intre tot mai mult, către 1450 și către 1500, în orbita Imperiului sultanilor —, menționarea împrejurării că Dunărea de Jos a reprezentat scena a nu puține întîlniri de acest fel, se impune. În veacul « cavalerilor » — cum a denumit același Nicolae Iorga, cu mult temei și cu bine știutu-i gust pentru metafore istorice, secolul al XV-lea românesc și succesiunea sa imediată —, pentru stăpînirea « Dunării creștine » lupta cu turcii un Dan al II-lea și, mai tîrziu, un Vlad Dracul, controlul gurilor fluviului și-l disputau voievozii celor două țări românești și îl dorea, în limitele unui mai vast plan de hegemonie istro-pontică, împăratul-rege Sigismund de Luxemburg, aliat cu genovezii împotriva Veneției. Această prezență a Dunării de Jos românești în vîltoarea evenimentelor ce confruntau creștinătatea cu puterea otomană în deceniile premergătoare cuceririi Constantinopolului nu era, în fond, altceva decît prelungirea unui climat de cruciadă. Era același climat care adusese către Marea Neagră, în bătălii sîngeroase sau în expediții trufașe, de la Orșova la Nicopole și de aci la Chilia, la Varna sau la Mesembria, cortegiile somptuoase ale unor conți de Savoia sau viitori duci de Burgundia, ale unor conetabili ai Franței sau infanți ai Portugaliei, ale unor « condottieri » din Toscana sau cavaleri din Germania; același care îndemna întru călătorie misionară, sub pavăza Romei, pe unii monahi dominicani și franciscani ajunși să întemeieze episcopate și mănăstiri catolice în principalele « civitates » carpatice și pontice — la Severin sau Argeș, la Baia sau Siret, la Moncastro sau Vicina — unde români și balcanici, saxoni și italieni, armeni, evrei și musulmani, conviețuiau într-o civilizație de sinteză, « internațională » și « de frontieră », caracteristică acestor părți ale Europei răsăritene în cu mult cea mai mare parte a evului de mijloc.

E anevoie, desigur, istoricului de azi să refacă, din frînturi de texte ce povestesc fapte de arme, călătoriile lungi și întîlnirile de tot felul ale oamenilor Apusului și Orientului, ajunși cu rosturi felurite la Carpați și la Dunărea de Jos, fie

Scanned with OKEN Scanner

Curtea de Argeș, Biserica Sf. Nicolae.
Lespede funerară cu gisant (detaliu) p. p. 26-27

Curtea de Argeș. Biserica Sf. Nicolae ● Frescă cu ctitor (detaliu) p. 29

Monedă emisă de Petru Mușat p. 31

Monedă emisă de Vladislav-Vlaicu p. 31

Ornament încadrînd o fereastră de la biserica mănăstirii Cozia p. 35

Suceava — Biserica Sf. Gheorghe. Racla ferecată a Sf. Ioan cel Nou (detaliu) p. 37

Curtea de Argeș, Biserica Sf. Nicolae.
Lespede voievodală (detaliu) p. 39

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și numai crîmpeie de viață românească de la finele unui veac ce fusese și al « întemeierilor » de țară, de viață aulică desfășurată la curtea Basarabilor și Mușatinilor, acolo unde mulți dintre cei veniți de departe poposeau, aducînd cu ei gusturi și mode felurite, ducînd cu ei, la rîndu-le, mai cu seamă în Occidentul iubitor de suveniruri antice la acest început de Quattrocento, amintirea limbii și a obiceiurilor celor mai răsăriteni coborîtori medievali din legiunile romane.

Într-un secol în care miniaturile fraților Limbourg sau altarele pictate de marii flamanzi din Ypres, Brugges și Gand sau frescele unor Lorenzetti și Masolino se așezau la confluența simbolului și a irealului medieval cu cele mai pămîntene realități ale omului și ale Cetății, în care brocarturi și giuvaeruri scînteiau pe fundaluri de arhitecturi și imaginare peisaje ce chemau ochiul să se desfete cu bucuria amănuntului plin de viață, într-un veac în care Bizanțul Paleologilor se închidea și mai mult asupră-i, în majestuoasele, feericele sau grav-asceticele picturi murale din mânăstirile și bisericile Balcanilor și ale Asiei Mici, mi se pare că tălmăcitorul cel mai bun al mentalității și sensibilității românilor, așezați între Apusul goticului « internațional » și Orientul bizantin, rămîne așijderea — ba poate cu atît mai mult, într-un orizont al oralității neconvertite încă în pagină de cronică scrisă — sfera plasticului. De fapt, aceea a formelor și a culorilor, a arhitecturii și a costumelor, a podoabelor și a vaselor smălțuite, a monedelor și a sigiliilor, a frescelor și a ciopliturilor în piatră, toate rechemate de istoric, fie și numai în starea lor adesea fragmentară și precară, spre a închega un moment esențial al vechii civilizații a românilor, cel al racordării lor definitive la peisajul unei civilizații mai largi, ce era al Europei unor noi hotare în preziua Renașterii.

Două lucruri aparent contradictorii trebuie să-și dea mîna la scrierea unui asemenea capitol: investigarea de amănunt, tradusă într-o cercetare minuțioasă de documente aflate, aparent, foarte departe de faptul de artă — de la privilegiul comercial la textul bisericesc — și fantezia, fantezia cenzurată, care să îngăduie unei ruine să devină donjon feudal, unui fragment de broderie găsit într-un mormînt sau unui tablou votiv repictat în epoci mai tîrzii să sugereze croiala unui costum seniorial, unei podoabe migălos cizelate în metal prețios sau unei cupe de lut așternute cu smalțuri strălucitoare să-și afle locul, fiecare, în portul sau în încăperea princiară și boierească, ba chiar și în cea a unui bogat tîrgoveț de la finele celui de al XIV-lea veac.

Nu întîmplător evocarea acestei pagini de veche artă carpato-dunăreană — înflorită într-o epocă în care, de la Atlantic la Marea Neagră, cel mai adesea armele erau cele ce hotărau soarta statelor și a cîrmuitorilor — trebuie începută cu o anume arhitectură, o arhitectură ale cărei siluete se pot desluși în fundalurile unor picturi ale Occidentului gotic îndeosebi. Mă gîndesc la cetăți, fortificații severe de piatră de felul celor pe care le știm de la Porțile de Fier ale Dunării — unde se păstrează turnurile unui « castrum Zeurini », zidurile cetății Grădeților sau cele ale « castelului » din anticul castru al Drobetei —, pînă în cîmpia munteană a fluviului — la Giurgiu și la Măgurele, acolo unde cruciați burgunzi poposeau în ajunul căderii Constantinopolului descriind întocmirile de aci ale voievozilor valahi —, pînă în Dobrogea negustătorilor italieni și a primilor Basarabi, mai apoi a turcilor osmanlîi — la Enisala și la Hîrșova —, și mai departe, în munții Argeșului — la faimosul fort de la Poenari în care tradiția a voit să-l așeze pe legendarul Dracula —, la Suceava și la Neamț unde stau mărturii pînă azi, pentru veacul întemeierii Moldovei, unele zidiri ale celor dintîi Mușatini.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Turnurile și bastioanele patrate sau circulare, găsite deopotrivă în lumea franco-germană și în aceea baltică, în Bizanț și în Balcani sau la Locurile Sfinte ale cruciaților, în Siria și Palestina, și care erau pretutindeni nota dominantă a arhitecturii « castrale » europene, a goticului matur sau a Orientului bizantin, vor fi fost întregite — în peisajul arhitectonic al acestor epoci și vremi — prin alte edificii precum, în ținutul dintre Dunăre și Mare sau dincolo de gurile fluviului, cele familiare « comunelor » de pe coastele ligură și venetă, cu « fondachi » și « logge » de felul celor pe care tratatele Genovei cu bazileii, cu cîrmuitorii balcanici și stăpînitorii dobrogeni, le amintesc și care — azi cu totul dispărute — vor fi fost, la Vicina și Moncastro, la Licostomo și Chilia, aidoma celor din Pera constantinopolitană sau din Caffa Crimeii, acolo unde aceiași negustători ridicaseră, într-un eclectic stil îndeobște denumit « italo-pontic », clădiri somptuoase ce-au putut păstra pînă tîrziu — precum sub pana lui Ureche cronicarul — tradiția vie a gustului genovez pentru arta arhitecturii.

Cu mult mai exemplar pentru chipul în care gustul medieval românesc din jurul anului 1400 recepta deopotrivă sugestiile artei occidentale și ale celei răsăritene este, neîndoios, cazul unor planuri și structuri de biserici, într-o epocă în care elocvența simbolului plastic al credinței celor mulți nu mai trebuie comentată. Este mai puțin vorba aici de edificiul gotic — biserică de obște sătească, urbană sau monahală —, cu obișnuita-i simplă navă și cu contraforți, de aspect provincial, modest, aidoma atîtor și atîtor lăcașuri ce acopereau Europa, din satele și tîrgurile Franței pînă în cele de sub Carpați, și pe care la Severin, sau în acea « civitas Moldaviensis » care era Baia, sau la Bărăția Cîmpulungului ni l-au lăsat, din secolul scurs între începutul veacului al XIV-lea și prima parte a veacului următor, episcopii catolici sau orășenii transalpini coborîți în centrele de viață românească, cît mai ales despre acele ciudate și originale îmbinări de viziuni spațiale și programe arhitectonice ale Apusului și ale Bizanțului, pe care le întîlnim în vechi vetre de istorie autohtonă.

Am în minte, spre pildă, biserica din curtea domnească de la Cîmpulung și pe aceea, de asemenea princiară, de la Rădăuți, și una și cealaltă — coincidență semnificativă — capele ale voievozilor întemeietori de Stat, și una și cealaltă mărturisind, către mijlocul veacului al XIV-lea, un același gust pentru compromisuri stilistice creatoare, cu o aceeași contopire — mai stîngace sau mai subtilă — a unor planuri și spații de arhitectură bazilicală gotică, cu corecții ținînd de tradițiile bizantino-balcanice ale locului. E drept că asemenea cazuri sînt singulare, aparținînd, parcă programatic, primelor decenii de existență ale Țării Românești și Moldovei, aflate la începuturile lor politice într-o neîntreruptă și patetică luptă de afirmare și de confruntare cu vecinii întru creație statală, într-un spațiu pînă atunci disputat de imperiul bizantin și de cnezatele rusești, de regatele Poloniei și Ungariei, și că ele nu vor fi dătătoare de tradiție în arhitectura românilor din evul mediu.

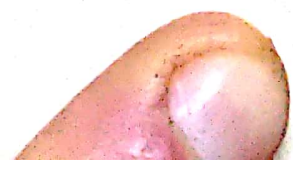
Dar era firesc, pe de altă parte, ca într-o ambianță de artă catolică precum aceea a Transilvaniei, ținînd de una dintre cele mai orientale prelungiri ale goticului european — cu vaste catedrale acum înălțate la Sibiu și la Sebeș, la Cluj și la Brașov, cu ctitorii mai modeste în satele românești, în cele de colonizare germană sau secuiască —, arta feudală ortodoxă a românilor de la miazăzi și răsărit de Carpați să sufere importante contaminări. Acestea s-au consumat nu în domeniile majore ale arhitecturii și picturii — investite cu un sens politic și liturgic, cu o simbolică precisă de sorginte bizantino-balcanică, răspunzînd unor anume trepte ale integrării civilizației românești în cea a sud-estului european —, ci în acelea mai puțin « canonice », mai libere de îngrădiri ale tradiției, mai supuse modelor trecătoare, hazardului prezenței unor

Scanned with OKEN Scanner

ateliere de meşteri itineranţi, mai « subiective » aş spune, mai legate de gustul individual al unor înalţi feudali pe care împrejurări ale « cruciadelor tîrzii », călătoriile în Ardeal, în Ungaria sau în Polonia, contactele felurite, pe pămînt românesc, cu purtători de straie, podoabe şi obiceiuri ale Apusului — fie ei negustori genovezi şi saşi, mercenari germani sau seniori burgunzi —, i-au făcut mai apropiaţi de felurite modalităţi de manifestare a civilizaţiei occidentale în cîmpul plasticii, în deceniile triumfului « goticului internaţional »: mă gîndesc, de pildă, la sculptura în piatră şi în lemn, la costum, la argintăria laică şi liturgică, la ceramică chiar.

Chipul în care arta locală, de secole deschisă formelor, structurilor şi motivelor decorative ale Balcanilor şi ale Bizanţului, a receptat şi, mai ales, a interpretat în cîteva rînduri modelele apusene, este deosebit de grăitor pentru puterea de absorbţie, de înţelegere, a mediului românesc, pentru inteligenţa adecvării la spiritul plastic autohton a unor formule ce îi erau acestuia în foarte mare măsură străine — morfologic şi ideologic vorbind —, şi explică în bună parte ceea ce se va petrece în secolele următoare ale evului mediu, în materie de sinteză artistică Orient—Occident, în ţările româneşti.

În ansamblul artei « aulice », de patronaj princiar, din Ţara Românească a ultimelor decenii ale secolului al XIV-lea, printre cele mai elocvente exemple în acest sens sînt cele oferite de piesele de sculptură în piatră întîlnite în naosul bisericii Sf. Nicolae din Argeş — necropola princiară şi lăcaşul clerului bizantin din voievodatul Basarabilor —, iar între acestea, în primul rînd se cuvine a fi amintit aşa numitul « gisant » crezut de tradiţie drept o imagine a legendarului Negru-Vodă, de fapt, bănuit cu mult temei a fi aceea a lui Radu I, precum şi sarcofagul ce acoperea locul odihnei de veci a unui alt domn muntean, nu mai puţin ilustrul Vladislav — Vlaicu. Un monument în care înrîuririle plasticei funerare gotice sînt evidente — după cum limpezi sînt şi ecourile costumului apusean dinainte de 1400 în tunica colantă şi în mantia ce învesmîntează, în « gisant », pe defunctul Radu Basarab, fiul catolicei Clara, iubitorul de însemne heraldice, aflat în relaţii cu Signoria veneţiană — şi un altul ce păstrează adînc întipărită în armoniosul său decor geometric şi vegetal pecetea stilistică a lumii balcanice din Bosnia pînă la Bizanţ—spre care trimit,



Scanned with OKEN Scanner

Epitaful de la Cozia
(fragment)

Scanned with OKEN Scanner

încărcate de simbol, « pomul vieții » și rozeta-vîrtej cioplite pe fața principală a sarcofagului lui Vladislav I —, puteau sta alături, în preajma anului 1400, sub bolțile și frescele amintitoare de Constantinopol și de Salonic ale bizantinei biserici de imperială majestate din Argeșul Munteniei, și confirmă o dată mai mult, mi se pare, acea vocație și deschidere « internațională » a artei românești, de la începuturile sale încă primitoare de sugestii ale unor arii artistice deosebite, ba chiar, uneori, contradictorii sub specia ideologiei și a canonului plastic.

S-a întîmplat, desigur, în acea epocă frămîntată, de căutări culturale, de receptare a unor ecouri foarte directe ale artei gotice și ale artei bizantine paleologe, ca mediul feudal românesc să fi fost pus în chip nemijlocit în fața unor piese de artă străină, ajunse pe felurite căi în ținuturile noastre, fie din cele ținînd de mobilierul sau de veșmintele liturgice catolice și ortodoxe, fie din cele aparținînd costumului senioral, bijuteriilor sau ceramicii mai scumpe.

Așa s-au petrecut lucrurile, spre pildă, cu lada de lemn — din familia vestitelor « cassoni » italiene ce împînzesc muzeele lumii, păstrată pînă azi în colecția mănăstirii Putna, bogat decorată, în relief plat și cu incizii, cu migala și cu grija de detaliu ce amintesc truda argintarului, cu scene evanghelice elegant compuse, cu vrejuri, lei, dragoni, sfincși, îngeri și scuturi heraldice, toate concepute în cea mai bună manieră a goticului de început de secol XV din spațiul nord-italian și pe care e sigur că o putem pune în legătură cu raporturile întreținute de Suceava vremii lui Alexandru cel Bun în mediile negustorești, clericale sau artistice, familiarizate cu arta apuseană, din acea Cetate Albă cu nu puțini locuitori veniți de pe coasta ligură; tot așa, fără îndoială, se explică prezența în mormîntul domnesc de la Bistrița — al aceluiași voievod moldovean Alexandru — a catifelei italiene, poate de Toscana, cusută cu fir de argint și de aur, cu palmete, vrejuri și fructe de rodie, adusă pe drumurile de negoț ce legau Moldova, prin Marea Neagră sau prin Liov, de peninsula dintre Alpi și Mediterana. Iar atunci cînd nu au ajuns pînă la noi mărturiile directe ale acelui val de « modă » și de gust apusean resimțit de societatea românească din jurul lui 1400, litera unor seci privilegii de comerț acordate de voievozii basarabi și mușatini negustorilor din Ardeal sau din Galiția ne lasă să știm că în acea vreme, pe meleagurile de la Carpați și de la Dunăre, erau știute postavuri de Ypres și de Louvain, cele de la Rin sau din Cehia — întîlnindu-se aici cu « mărfurile tătărești », mătasea broșată și cu fir de aur, « sendalul », « becheranul », « camhaua », venite, unele, prin Persia și Bizanț, din îndepărtata Chină —, din ele fiind croite tunicile, amintitoare de « pourpoint »-ul franco-burgund, ale domnilor Țării Românești — cea a lui Mircea cel Bătrîn, de pildă, purtată în tabloul votiv din fresca Coziei —, sau pantalonul colant, așa numitul « chausse » regăsit în întregul Occident al vremii.

Toate amintitele elemente vestimentare, trădînd din plin « internaționalismul » cultural pe care-l întîlnim la tot pasul în arta de la Dunărea de Jos la sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui de al XV-lea se regăsesc aidoma — e drept, mult, excesiv simplificate și schematizate — într-un domeniu îndelung și pe nedrept ocolit de istoricii artei, cel al meșteșugului împodobirii monedei. Măruntele

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

piese de schimb comercial ce aveau, prin însăși natura lor, cea mai largă răspîndire în satele și tîrgurile Țării Românești, purtau gravate efigii de voievozi înveșmîntați în costume ce se puteau revendica, în epocă, deopotrivă ariei goticului și celei bizantino-balcanice, găsindu-și corespondențe în alte ramuri ale artei carpato-dunărene a timpului. Avînd un cert rol de instrument de propagandă « militară », într-o vreme de lupte pentru neatîrnarea voievodatului de la miazăzi de Carpați față de coroana Angevinilor Ungariei, răspunzînd și unui gust pentru forme artistice și însemne apusene, unele monede ale lui Radu I, amatorul de steme și armuri, îl reprezintă pe Domn în costum cavaleresc occidental, cu cuirasa închisă — curentă în Europa după 1350 —, cu « jupă » de piele și coif de fier — așa numitul « bassinet » —, cu spadă, lance și scut heraldic, pe cealaltă față fiind gravate scuturi fasciate și coifuri de turnir timbrate de pasărea conturnată, stema oficială a Munteniei. Consuna desigur, stilistic vorbind, iconografia monetară a acestui nepot de fiu al lui Basarab Întemeietorul cu sculptura funerară în piatră a acelorași ani ce dăduse « gisantul » din naosul bisericii argeșene, cu o întreagă atmosferă culturală pro-occidentală a amurgului de secol XIV, favorizată de către unii membri ai familiei princiare, ba chiar și de prezențe numeroase de călători și clerici, de oșteni și meșteri veniți din Apus în orașele muntene de la poalele Carpaților și la Dunărea de Jos; o atmosferă ce făcuse posibilă apariția, în cancelaria voievodală de la Argeș, a unor sigilii domnești de tip « heraldic » sau « armorial », purtînd, în ceară, încă în vremea lui Vladislav I, imaginea păsării cruciate încadrate de scut gotic sau, în unele orașe, precum Cîmpulungul, a unor sigilii urbane cu scut german cu pasăre, însoțite de legende latine — la fel cum în Moldova epocii lui Petru Mușat se ivea pecetea cea mare a țării cu scut și capul de bour sau peceții, goticizante în detalii iconografice, din tîrgurile de la Siret și Baia —, și care aducea, iarăși la Argeș, bijuterii cizelate în atelierele săsești din Transilvania sau, mai departe, în centrul Europei, precum cele din mormintele domnești și boierești din biserica Sf. Nicolae, cu analogii în întreaga lume a « goticului internațional » din Anglia pînă în Sicilia, din Boemia pînă în insulele grecești: inele de aur cu diamante și perle, cu rubine și agate, cu ametiste și safire, cu inscripții liturgice gravate și nielate, în limbă latină și germană medievală, agrafe-broșe de argint închipuind, miniatural, cavaleri și domnițe, în fine, paftale grele de aur de felul celei — de mult timp celebră — aparținînd costumului lui Vladislav I și înfățișînd o poartă de cetate gotică fin cizelată, cu toate detaliile unei scenografii flamboaiante adăpostind, aflată într-un dialog criptic, o ființă fabuloasă — lebăda cu cap de femeie — ce trimite spre paginile de literatură cavalerească și galantă, spre complicata și livresca simbolică erotică franco-germană a ultimului ev mediu.

Erau toate acestea semnele întîlnirii fertile a românilor cu Occidentul, în primul lor veac de existență statală, și faptul are o însemnătate ce nu poate scăpa nimănui. Dar — împrejurarea trebuie marcată în toate nuanțele sale — întîlnirea la care făceam aluzie era aceea cu un Occident provincial, dacă judecăm după formula stilistică ajunsă la Carpați și la Dunărea de Jos, elaborată de obicei în inima Europei atunci cînd, mult mai rar, nu venea din Italia, un Occident ce s-a adăugat, de la silueta bisericii de piatră de factură gotică pînă la costum și la podoabă, acelui « inter-

Scanned with OKEN Scanner

naționalism » sub semnul căruia am încercat să deslușim aici cursul artei carpato-dunărene imediat înainte și îndată după 1400. Era un Occident pe care arta românească a întregului ev mediu nu a pregetat a-l cunoaște, un Occident din care pînă tîrziu — prin Polonia și prin Germania, prin Ungaria și prin Italia — ea va primi sugestii stilistice, tehnici artistice, motive decorative, dar care nu i-a schimbat cursul unei evoluții dintre cele mai originale. Un Occident care, în ansamblul civilizației artistice a românilor din evul de mijloc, a deținut totuși un rol de mult mai mică anvergură decît Orientul bizantino-balcanic, cel care, alături de temeiul cultural local, străvechi, însemnase și înainte și după 1400 — cu atît mai mult după 1450,

Scanned with OKEN Scanner

prin acel « Bizanț după Bizanț » de care vorbea cîndva cel mai mare istoric român, prin acea civilizație cosmopolită dar cu specifice note « naționale » în care români și greci, slavi și otomani au conviețuit și au creat — unul dintre factorii decisivi ai evoluției artei din Țara Românească și din Moldova.

Într-o vreme de afirmare politică și culturală a voievodatelor românești și a mitropoliilor de la Argeș și Suceava în întregul sud-est european aflat încă în umbra prestigiului bazileilor din Bizanț, într-un timp în care un Vladislav I patrona, precum împărații bizantini și unii suverani balcanici, mănăstiri de la Athos, în care Mircea cel Bătrîn arbora titlul și însemnele « despotiei » bizantine, iar Alexandru cel Bun se socotea, după moda bizantină, un « autocrator », într-un moment în care românii par a începe să preia — în forme specifice spiritualității lor, la nivel popular sau aulic — unele sau altele dintre moștenirile milenarului Imperiu de Răsărit, fastul curților Basarabilor și Mușatinilor trebuia să se traducă, ca pretutindeni în jurul înalților cîrmuitori feudali din Europa de sud-est — la Constantinopol și la Mistra, la Peć, la Prizren și la Ohrida, la Vidin și la Tîrnovo —, în însemne exterioare ținînd precumpănitor de sfera plasticului, de la costumul din stofe alese și mătăsuri pînă la vasele de argint și la podoabele din aur și pietre scumpe.

Recompunînd fastuoasa și pe alocuri superba componentă bizantino-balcanică a începuturilor noastre artistice, istoricul poate fi adus să pună alături de solemn-monumentalul lăcaș al Sf. Nicolae din Argeș, de frescele sale ce închid o întreagă lume de sacre povestiri vioaie și colorate, alături de ritmarea armonioasă a unor severe ziduri prin policromia discurilor smălțuite de pe fațadele Cotmenei și ale Siretului, alături de calmul și de vibrația discretă a exteriorului Coziei, numeroase și sugestive mărturii ale unei opțiuni decisive pe care gustul feudalității românești îl făcuse din clipa intrării ei pe scena civilizației europene. Pot fi, acestea, imagini de voievozi munteni gravate din nou pe monede în care domnul poartă de data aceasta — precum suveranii din stirpea Paleologilor bizantini, a Asenizilor bulgari sau a Nemanizilor sîrbi — glob crucifer, « saccos », « diademă » și guler împodobit cu cusături și nestemate, pot fi bijuterii și cupe de argint, cu filigran și smalț, de modă orientală, cu decor floral, zoomorf și geometric, găsite din Mehedinți și din Muscel pînă în Teleorman și pînă în podișul moldovenesc, pot fi argintării liturgice — cu ecouri, uneori, ale goticului — de la Tismana sau de la Suceava, pot fi vase de lut acoperite cu glazura strălucitoare a smalțului verde sau de culoarea fildeșului pe care se conturează imagini de păsări și volute de vrejuri, pot fi, în sfîrșit — unind aevea scînteierea metalului prețios și bogăția țesăturii de preț — primele broderii medievale ale Țării Românești și ale Moldovei, epitrahile, epitafe și bederniță de la Cozia și Tismana, de la Putna și Neamț, ce împrumutau din pictura murală viziunea și iconografia compozițiilor, rafinamentul cromatic, din cealaltă pictură de manuscrise acuitatea redării amănuntului în somptuoase caligrafii, arta aurului și argintului, discreta opulență.

Sinteza de artă românească a acelui ev mediu ce avea să vină după 1400 — «stilurile » definitiv închegate și inconfundabile ale Moldovei epocii lui Ștefan cel Mare și a lui Rareș, cele ale Munteniei din vremea Cantacuzinilor pînă în aceea a Mavrocorda-

Scanned with OKEN Scanner

ților — pornea și rodea, înainte de toate, de la această zestre de prestigiu pe care Bizanțul o lăsase latinității Orientului și pe tărîmul formelor plastice, parte din ceea ce fusese început, în cîmpul artei, la Athos sau la Salonic, la Constantinopol sau în Asia, în veacurile de aur ale imperiului bazileilor de pe Bosfor, fiind încheiat, după secole, în ctitoriile celor două țări de la Dunăre și Carpați. Între Răsărit și Apus — din acest veac al întemeierii pînă în cel al lui Basarab Neagoe sau în cel al patronajului, din nou « internațional », de amintire imperială ilustrat de un Vasile Lupu sau un Constantin Brâncoveanu, din epoca Argeșului pînă în cea a Trei-Ierarhilor, a Goliei și a Hurezilor — calea vechii arte a românilor a fost, în sensul ei adînc, în căutările ei sinuoase, în opțiunile ei estetice adesea derutante dar în fapt atît de logice, oglinda unei istorii. A unei istorii pe care tocmai această artă o învie la tot pasul, o înnobilează încă și o umanizează nespus, adăugîndu-i — dacă mai era nevoie — dimensiunile ei profund europene.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE DRĂGUȚ

GRANITUL DINTRE APE

Vom începe prin a consemna un fapt, îndeobște bine cunoscut, dar ale cărei multiple semnificații sînt departe de a fi fost considerate în cadrul unei temeinice analize.

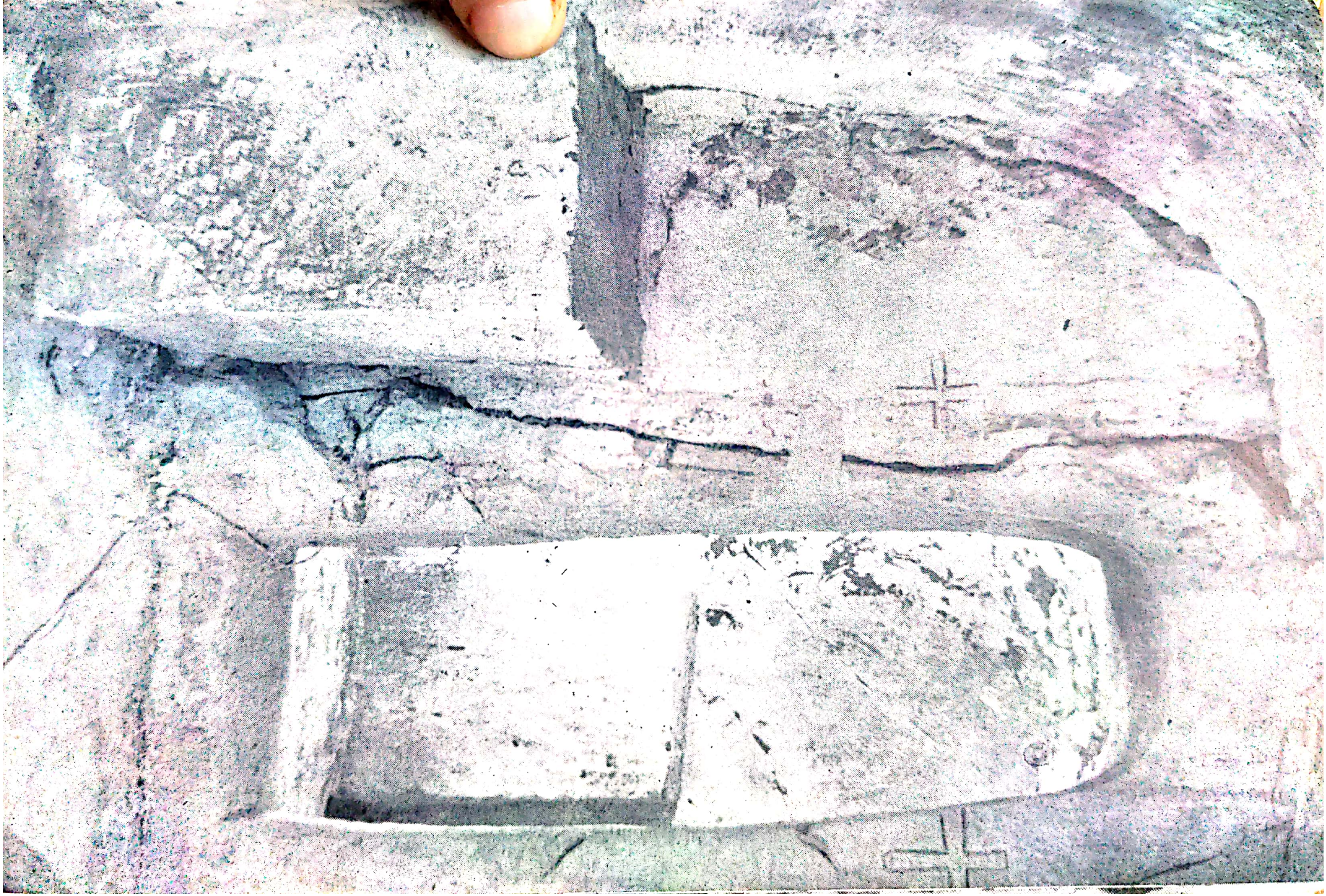
În deceniile dintre cele două războaie mondiale, Dobrogea a fost locul de întîlnire al tuturor pictorilor români de prestigiu, lumina filtrată prin hățișurile luxuriante ale Deltei Dunării sau strălucirea colorată a peisajelor pontice contribuind în mod fecund la maturizarea unei viziuni specifice, fără de care nici nu ar putea fi înțeleasă originala personalitate a picturii românești moderne. Gheorghe Petrașcu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Dărăscu, Marius Bunescu, Vasile Popescu și atîția alții, provenind din diferite părți ale țării, s-au regăsit pe meleagurile dobrogene în virtutea unui numitor comun al sensibilității și spiritualității românești: aspirația către solar, către seninătate și optimism, aspirație cu profunde substraturi mediteraneene, însemn caracteristic și definitoriu al latinității noastre.

Referirea la marele moment dobrogean al picturii moderne românești nu are, deocamdată, decît valoarea unui argument tranzitoriu. Pentru că, încă și mai semnificativ este faptul că, după constituirea statului român unitar, Dobrogea a devenit locul preferat de întîlnire al intelectualilor din toată țara, veniți să redescopere nu numai mirajul albastrelor întinderi de talaze, dar și dimensiunile unei multimilenare istorii, concretizată în ruinurile de la Histria, de la Callatis, dela Adamclisi. Sub cerul înalt al Dobrogei, cărturarii și artiștii români au fost stimulați să dialogheze cu istoria, reînnodînd firele nevăzute ale tradițiilor culturale, tradiții prin care binecuvîntatul pămînt dintre Dunăre și mare se dovedește a fi fost întotdeauna un autentic focar de polarizare a ființei noastre naționale.

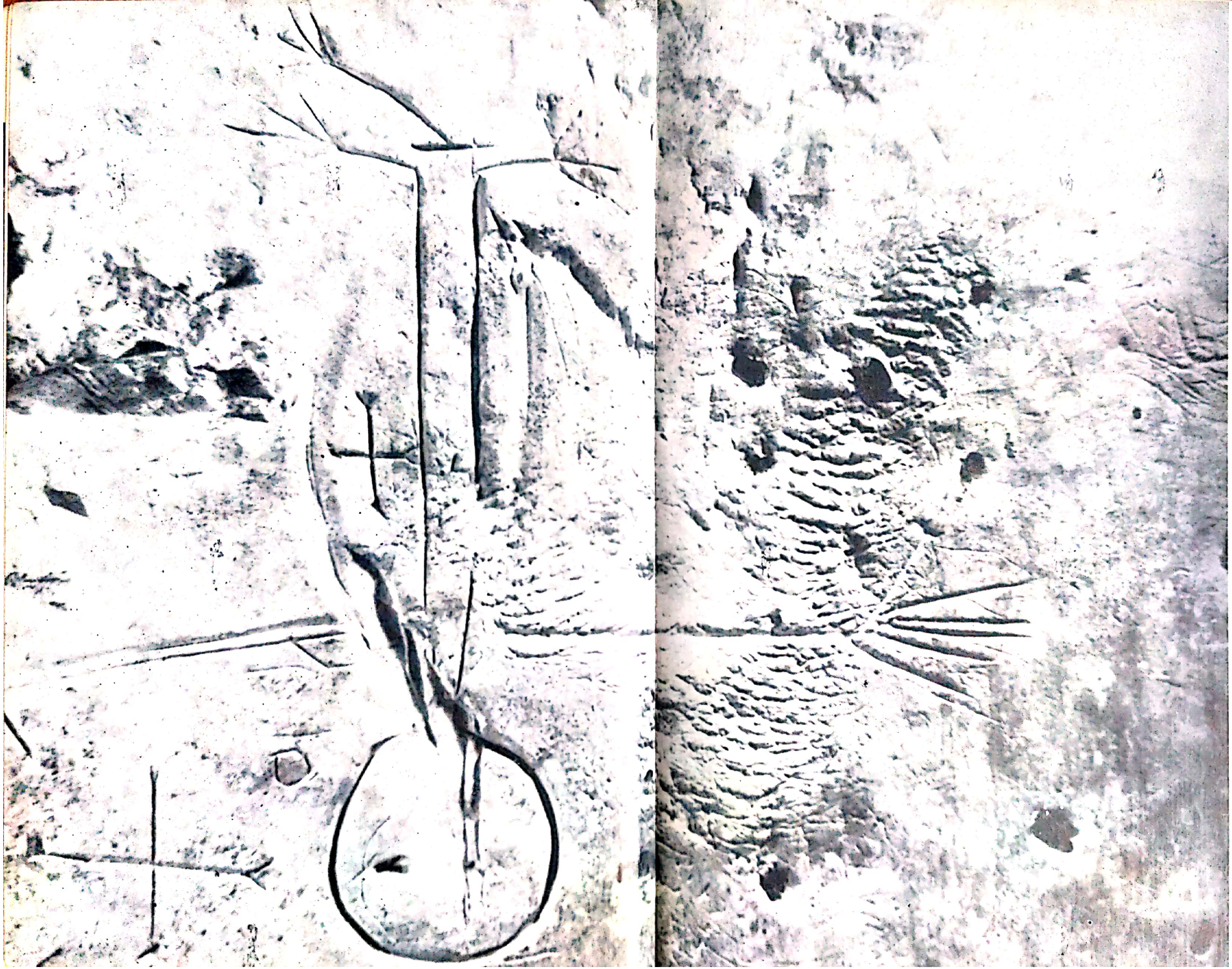
Nu ne propunem în cele ce urmează să întocmim un mic tratat de istorie culturală dobrogeană. Răsfoirea meditativă a documentelor arheologice și epigrafice, ca și evocarea unor izvoare de epocă, devine necesară pentru a demonstra că pămîntul dintre ape nu a fost niciodată izolat, că dimpotrivă, el a aparținut în toate momentele istorice reprezentative poporului zămislit în spațiul carpato-danubian.

Oferind, din cele mai vechi timpuri, loc de adăpost comunităților omenești primitive, Dobrogea păstrează urme ale omului paleolitic, ca acelea de la Cheia, datînd de mai bine de 200.000 de ani. Alături de urmele de la Dîrjov, Ohaba Ponor,

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

◀ Interior din mînăstirea rupestră de la Murfatlar.

◀ ◀ Mînăstirea rupestră de la Murfatlar; decor incizat pe peretele de cretă.

▼ Heraclea — cetatea medievală.

Scanned with OKEN Scanner

Mitoc, Ripiceni, Baia de Fier, martorii arheologici de la Cheia se situează printre cei mai vechi din această parte a Europei. În epoca neolitică, într-o vreme în care pe întinsul țării noastre prosperitatea economică și culturală specifică se concretiza în admirabile vase de lut decorate cu incizii — ca acelea aparținînd culturilor Vădastra, Turdaș, Boian, — în Dobrogea se atingea o remarcabilă perfecțiune artistică în cadrul așa-numitei culturi Hamangia. Numeroșii idoli feminini surprind prin armonia compozițională, dar mai ales prin expresivitatea stilizării în care recunoaștem un puternic înțeles al realului. Bucurîndu-se azi de o universală notorietate, statueta « Gînditorul de la Hamangia » poate prilejui fertile comparații cu experiențele artei contemporane, dar obligă mai ales la considerarea unor timpurii relații cu lumea egeeană. Capodoperă necontestată a plasticei mici din epoca neolitică, « Gînditorul de la Hamangia » ar putea fi considerat, în perspectiva timpului, un adevărat simbol al Dobrogei însăși, expresia de gravă meditație corespunzînd grelei încărcături de înțelesuri, pe care o încorporează multimilenara istorie a acestui pămînt. Simplificarea formelor, vădind o suprinzătoare înțelegere a expresiei plastice, conferă acestui mic monument de sculptură o măreție solemnă, măreție ce poate fi echivalată, cu planul larg al simbolului, cu durata, cu sensul permanenței atît de caracteristic pentru ființa culturală a Dobrogei.

Dar cultura de Hamangia s-a ilustrat, de asemenea, printr-o impresionantă ceramică constînd din străchini, din cupe, din pahare, piese decorate cu motive geometrice incizate și umplute cu pastă albă. Prin acest decor, ca și prin atîtea alte caracteristici de tehnică și formă, ceramica corespunzînd centrului de la Hamangia se integrează în marea familie a ceramicii neolitice din întreaga țară. Dealtfel, prin extindere aici, între Dunăre și mare, a ceramicii de Gumelnița, avem o confirmare a legăturilor ce au existat, încă din acele timpuri, între teritoriul Dobrogei și cel carpatic. Este demn să fie subliniat faptul că, odată cu trecerea spre epoca bronzului, așa-numita ceramică de Cernavodă se caracterizează cu precădere prin plastica mică, categorie artistică în care sînt lesne de recunoscut tradițiile deprinderii de a modela lutul și a-i conferi forme umane, tradiții în cadrul cărora idolul de la Hamangia ar putea fi considerat, pe bună dreptate, un permanent punct de referință.

Intrăm în plină istorie a poporului nostru odată cu afirmarea pe teritoriul carpato-danubiano-pontic a strămoșilor geto-daci. Aici, în Dobrogea, existența daco-geților este atestată, înainte de toate, prin vasele de lut descoperite la Tariverde sau la Histria. Dar existența lor va fi subliniată încă și mai clar o dată cu primele știri provenite din ambianța lumii grecești, lume de corăbieri din rîndul cărora aveau să se desprindă și coloniștii milesieni care vor fonda în secolul VII î.e.n. mîndra cetate a Histriei.

Relatînd expediția armatelor persane conduse de către împăratul Darius al lui Hystaspe, în anul 514 e.n., Herodot menționa prezența pe pămîntul Dobrogei a geților: « cei mai viteji și mai înțelepți dintre traci ». Coroborînd datele de ordin arheologic cu știrile scrise, ajungem la constatarea, de profundă semnificație, că Dobrogea este acea parte a țării noastre pe care s-au ivit întîia oară elementele culturii geto-dace. Maturizată în contact cu cultura coloniilor grecești pontice, cultura geților dobrogeni a constituit un veritabil avanpost al vieții spirituale din întregul spațiu carpatic, fiind posibilă aici o stimulatoare sinteză între lumea dacică, pe de o parte, și cea egeeană, pe de altă parte.

Prosperitatea materială și spirituală a așezărilor getice din Dobrogea s-a răsfrînt, nemijlocit, în dezvoltarea cetăților grecești de la Marea Neagră și Dunăre. Prin cronica lui Eusebiu sau prin însemnările lui Aristotel, Histria intră în conștiința mai largă a lumii grecești antice, evenimentele legate de existența sa fiind deseori considerate cu toată atenția.

Scanned with OKEN Scanner

Departe de a fi simple așezări de îndepărtată provincie, cetățile dobrogene și-au manifestat cu ambiție dorința de libertate și setea de cultură. Răscoalele, din anii 313, 309, 306, î.e.n., împotriva satrapului Lisimah au demonstrat, cu prisosință, conștiința de sine a cetăților dobrogene în fruntea cărora se afla atunci Callatis. Pe fondul luptei pentru libertate, ne este mai ușor să înțelegem înflorescența spirituală realizată prin intermediul scrierilor sau a operelor de artă. Callatisul se afirmă cu precădere prin intermediul cărturarilor: Demetrios pare să fi fost un vestit istoric și geograf, autor al unei vaste lucrări despre Europa și Asia, Heracleides Lembos este cunoscut ca istoric și biograf, Istros scrisese un tratat despre tragedie, retorul Tales era apreciat ca posesorul unui stil foarte prețios, iar Satyros « peripateticianul » devenise renumit ca autor al biografiei lui Euripide. Același Callatis era bine cunoscut pentru rafinata producție de figurine, coroplastica callatiană reamintindu-ne, odată mai mult, de îndelunga tradiție a idolilor de lut de Hamangia sau de Cernavodă.

Din aceeași epocă, deținem informații mai bogate despre intensa activitate constructivă de la Histria, edificiile publice dobîndind adeseori calitatea unor adevărate monumente de artă. Rămășițele templului de marmură închinat « Marelui zeu » — misterioasă divinitate traco-elenă în care trebuie să recunoaștem, încă odată, aceea fertilă simbioză spirituală carpatino-egeeană — sînt îndestulătoare pentru a permite reconstituirea grafică a unui adevărat juvaer arhitectonic. Construit din marmură în stil doric, templul « Marelui Zeu » avea o compoziție simplă « in ante », fațada principală fiind marcată de două coloane. Înălțat din inițiativa pioasă a lui Peisistratos, fiul lui Mnesistratos din Thasos, acest templu sugerează o ambianță artistică elevată, gustul rafinat al societății histriene fiind confirmat de numeroase alte descoperiri arheologice, podoabe, vase și mai ales monede.

Este lesne de înțeles că producția meșteșugărească și artistică din cetățile dobrogene nu putea rămîne fără urmări pentru geto-daci, știind că legăturile economice și politico-militare erau tot mai strînse. Vasile Pârvan observa cu acuitate consecințele schimbului de mărfuri dintre cetățile pontice și triburile geto-dacice, circulația mărfurilor și a monedelor putînd fi urmărită pînă în munții Orăștiei. Alianța din anul 180 e.n., încheiată între Histria și regele get Rhemaxos, constituie un temeinic argument pentru demonstrarea legăturilor vitale care uneau încă de atunci Dobrogea de restul țării.

Un nou capitol în istoria Dobrogei se deschide o dată cu campania generalului roman Terentius Varro Lucullus, în anii 72—71 î.e.n. Iritat de rezistența pe care i-o opuneau cetățile grecești pontice, vestitul general gurmand intreprinde o campanie de pedepsire, cu care prilej armatele romane pășesc întîia oară pe teritoriul Dobrogei. Departe de a fi un simplu accident al istoriei, expediția lui Lucullus este o autentică prefață a momentului încorporării pămîntului dintre Dunăre și Marea Neagră în imperiul roman.

Curînd, epopeea acelor timpuri avea să înscrie pe teritoriul Dobrogei și figura marelui rege get Burebista, a cărui personalitate este în mod emoționant evocată de faimoasa inscripție a lui Acornion din Dionysopolis. Calitatea de ambasador al regatului getic, deținută de Acornion, ne lasă să descifrăm rolul activ pe care cetățile pontice îl aveau în sistemul politic al lui Burebista. Înțelegem prin intermediul acestei inscripții că Dobrogea nu era un simplu pămînt de trecere, de legătură între corăbierii egeeni și așezările getice, înțelegem că Dobrogea aparținea pe deplin acelor harnici daco-geți pe care mîndrul rege Burebista îi avea sub autoritatea sa, de recunoscut prestigiu, pînă în îndepărtata Romă, acolo unde tulbura pînă și liniștea lui Iulius Caesar însuși. Dar marea confruntare armată ce se pregătea între Iulius Caesar și Burebista nu a avut loc, căci în anul 44 î.e.n. cele două căpetenii au

Scanned with OKEN Scanner

Tropaeum Trajani: metopă aparţinînd monumentului de la Adamclissi.

Scanned with OKEN Scanner

căzut victime unor conjurații militare, în împrejurări asemănătoare. Dispariția lor a amînat cu mai bine de un veac și jumătate dramatica încleștare dintre Dacia și Roma, dar nu a întîrziat înmulțirea și adîncirea contactelor dintre cele două popoare, pregătindu-se, astfel, nașterea poporului român.

Este tulburător faptul că lumea geților intră pe deplin în conștiința Romei antice prin intermediul unui act de cultură. Exilul poetului Ovidiu la Tomis, întîmplat între anii 8—17 e.n. ne-a lăsat moștenire « Tristele » și « Ponticele », scrisori în versuri din care aflăm atît știri despre drama marelui elegiac, cît și despre lumea pontică în mijlocul căreia era sortit să-și sfîrșească zilele. Ovidiu consemnează cu sensibilitate peisajul ce-i pare atît de aspru al Dobrogei centrale și, chiar dacă rămîne pînă la sfîrșit un neadaptat, el înregistrează cu vădit respect calitățile morale ale autohtonilor. Ilustrul exilat aducea aici nu numai vocea de aur a poeziei latine, nu numai ritmurile scandate cu eleganță, dar aducea și ochiul lucid și sensibil al unui mare cărturar capabil să înțeleagă, dincolo de drama personală, sufletul acestor locuri în care modurile de viață, respirația însăși aparțineau îndelungatelor tradiții ale geto-dacilor. « Tristele » și « Ponticele » ne apar în perspectiva istoriei ca mărturii ale întîlnirii dintre două tipuri de sensibilitate poetică și în același timp ca posibilă sinteză spirituală.

Pentru Dobrogea, secolul I e.n. a însemnat o epocă de constantă și stăruitoare politică de romanizare. Incorporată imperiului roman, Dobrogea devenea, mereu mai mult, o vatră a latinității la gurile Dunării, dar ea nu înceta să fie o patrie a daco-geților care nu puteau accepta cu ușurință pierderea libertății și ființei lor.

După cucerirea Daciei de către romani, la capătul unui îndelungat cortegiu de campanii militare, este semnificativ faptul că împăratul Traian a dorit să eternizeze strălucirea victoriilor sale prin două monumente situate la mare distanță: columna înălțată de Apollodor din Damasc în forul din Roma și monumentul de la Tropaeum Traiani. Construit cu probabilitate în anul 109, monumentul triumfal de la Adamclisi este cel mai mare monument de acest tip realizat vreodată în largul spațiu al imperiului roman. Dincolo de semnificația sa istorică — căci comemorînd războaiele cu dacii, aici pe pămîntul Dobrogei, se confirma, fără echivoc, apartenența ei la țara celor învinși — dincolo de importanța sa documentară, Tropaeum Traiani este expresia evidentă a conlucrării dintre constructorii romani și pietrarii autohtoni care au furnizat materialul de lucru din cariera de la Deleni. Cioplitul pietrei trebuie să fi devenit o îndeletnicire înfloritoare în Dobrogea romană, dacă judecăm numai după uriașa carieră de la Cernavodă, lungă de cîțiva kilometri. Deși cioplit cu stîngăcie, relieful lui Hercules Saxanus, divinitatea protectoare a pietrarilor, conferă carierei de la Cernavodă sensul unei activități de durată, cum trebuie să fi fost într-adevăr meșteșugul cioplitului în Dobrogea.

Numai așa se explică, în contextul unei autentice înfloriri economice, numărul mare de edificii ridicate în numeroasele cetăți diseminate de-alungul țărmului mării și cursului Dunării, dar și în interiorul podișului dobrogean. Importanța crescîndă a Dobrogei rezultă și din faptul că în timpul împăratului Diocletian (284—305) ea este transformată în provincie autonomă, căpătînd statutul unui puternic sistem militar. Termele romane de la Histria, dar mai ales statuile descoperite la Tomis (Fortuna și Pontos, Șarpele, dubla reprezentare a zeiței Nemesis etc) sînt principalele mărturii ale unei intense activități artistice atestate, deopotrivă, prin vasele de lut și de sticlă, prin podoabe, sau prin inscripțiile dedicatorii caligrafiate cu grijă.

Un popas mai îndelung este reclamat de epoca împăratului Constantin cel Mare (306—337). Prin grija acestuia este refăcut orașul Tomis, care capătă acum denumirea de Constantiana, este consolidat sistemul defensiv al Dunării și se reconstruiește

Scanned with OKEN Scanner

Tropaeum Traiani. Energicul împărat a înțeles pe deplin că Dobrogea este o poartă. a Daciei și că Dunărea este principala arteră de comunicare spre interiorul provinciei. Politica dobrogeană a lui Constantin cel Mare a fost nu numai de ordin militar și politic, ci și spiritual, Tomisul devenind încă din timpul său sediul unui episcopat cu largă autoritate în spațiul pontic. În toate așezările încep să se construiască bazilici monumentale, grija pentru materialele de calitate și decorația aleasă, sculptată sau pictată, atestînd în continuare generoasa disponibilitate artistică a Dobrogei.

Considerînd mai departe și epoca lui Justinian (527—565), putem afirma că Dobrogea acelor secole era una din cele mai active vetre de cultură din imperiul roman de răsărit și că prin intermediul ei se asigura o neîncetată legătură între romanitatea mediteraneană și aceea în curs de maturizare de la Dunăre și Carpați.

Nu este locul să stăruim îndeajuns asupra importantei descoperiri arheologice de la Niculițel, acolo unde se află o amplă bazilică cu criptă în care au fost depuși patru martiri căzuți victime persecuțiilor lui Licinius în anul 319. Nu pot fi evocate aici nici calitățile artistice ale bazilicii din marmură de la Tropaeum Traiani, nici cele ale bazilicii cu criptă pictată din Constanța. Prestigiul cultural al Dobrogei poate fi mai degrabă sugerat prin figura pe nedrept uitată a cărturarului Dionisie Exiguus, trăitor între anii 470—575, originar din Dobrogea, pe ai cărei oameni îi evocă cu multă căldură într-una din scrierile sale. Dionisie « cel Mic » se înscrie în istoria universală prin schimbarea bazei calendaristice, el fiind acela care a reușit să impună numărătoarea anilor de la nașterea lui Hristos.

Cetatea *Histria*: ruine din zona centrală

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem în epoca în care orașul Tomis-Constantiana se bucura de o deosebită prosperitate economică, prosperitate de care vor beneficia cu generozitate artele de for public. În zona portului s-au înălțat mai multe edificii monumentale între care faimosul edificiu cu mozaic, operă în care se recunosc calitățile majore ale artei musive bizantine. Despre exigențele artistice ale orașului pontic ne mărturisește și discul episcopului Paternus, piesă de argintărie de faimă europeană. Cercetările arheologice de la Tropaeum Traiani, Troesmis, Noviodunum, Ibida, Callatis, Beroe, Axiopolis etc., cu cele peste 30 de bazilici identificate și cu imensa cantitate de materiale recuperate din dărîmături, sînt în măsură să ne evoce nu numai prosperitatea economică a Dobrogei din secolele IV-VI, ci și intensa activitate artistică locală, mereu stimulată de legăturile nemijlocite cu metropola bizantină.

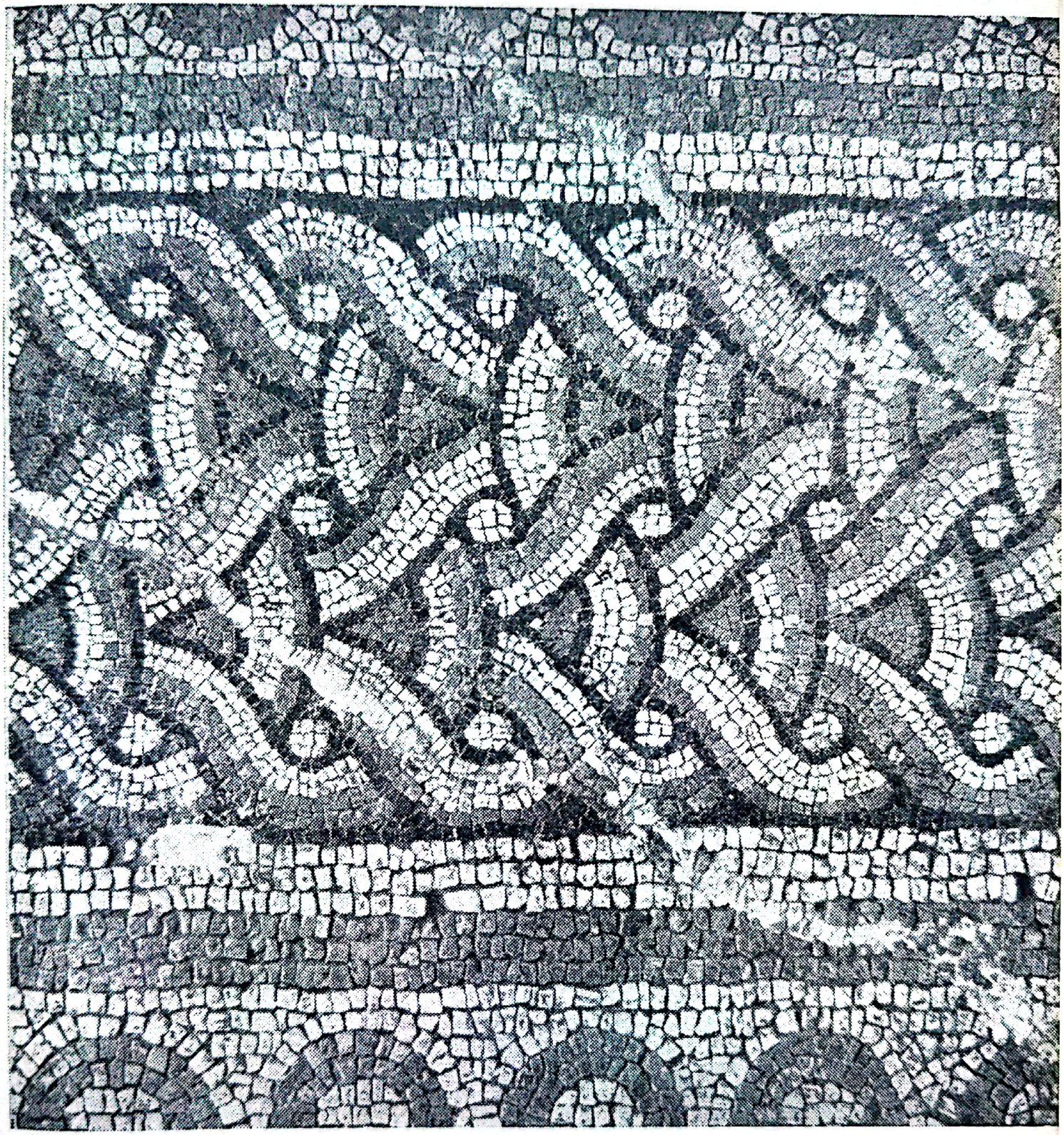
Invazia bulgară din anii 679—680 a adus teritoriul Dobrogei în stare de ruină. Cetele conduse de Asparuh au străbătut vijelios pămîntul dintre Dunăre și mare îndreptîndu-se spre centrul peninsulei balcanice. În urma lor, așezările pustiite au făcut grăbite eforturi pentru refacerea sistemului defensiv, în scopul apărării fiind ridicat și valul dintre Cernavodă și Constanța. Cu alte cuvinte, nordul Dobrogei redobîndea, scurtă vreme după trecerea bulgarilor, calitatea de teritoriu autonom, dependent de imperiu, acesta fiind interesat să-și asigure controlul la Dunărea de jos. Piatra de la Mircea Vodă, purtînd numele jupanului Dimitrie și data 943, este o mărturie a acelor realități politice care se înscriu în epoca de cristalizare a primelor formații statale românești.

Campaniile victorioase ale împăratului Ioan Tzimisces și căderea Bulgariei de răsărit sub stăpînirea bizantină au făcut posibilă, în anul 971, organizarea provinciei de frontieră a Paristrionului cu reședința în vechea cetate a Durostorului — Silistra. Se inaugura, astfel, o nouă perioadă de înflorire economică și artistică, ale cărei caracteristici pot fi lesne descifrate străbătînd cu răbdare siturile arheologice. Construirea puternicelor cetăți de la Păcuiul lui Soare, Capidava, Dinogeția este însoțită de ridicarea unor noi lăcașuri de cult. Mănăstirea rupestră din Dealul Tibișirului de la Murfatlar (sec. X—XI) păstrează vie amintirea monahismului de tip cappadochian, îngăduind să evocăm mai vechile legături ale Dobrogei cu Orientul apropiat. Rezolvarea simplă, de o frustă expresivitate a spațiilor interioare, ca și decorul încărcat de însemne simbolice zgîriate pe pereții de cretă, ilustrează, fără echivoc, un anumit mediu de spiritualitate provincială care, la timpul său, va fi avut un larg ecou în mediul popular. Dimpotrivă, mica biserică de la Dinogeția, construită într-o tehnică curat bizantină și decorată la origine cu fresce, ilustrează legături nemijlocite cu Constantinopolul, aceleași legături fiind atestate de somptuoasa cruce-engolpion de aur, alături de care ar putea fi citate numeroase alte mărturii arheologice.

Vastul șantier dobrogean din secolele XI-XIII a constituit o adevărată școală pentru constructorii din Țara Românească și Moldova, aici fiind experimentate forme și tehnici ce se vor regăsi, ceva mai tîrziu, la Turnu Severin, la Curtea de Argeș, la Cetățeni, la Cetatea Albă sau la Neamț. Căpeteniile locale, precum Satza, Tatos și Seslav (secolul XI) nu au recunoscut decît formal autoritatea bizantină manifestînd o constantă tendință de autonomie și chiar de independență. Prosperitatea locală este atestată nu numai de descoperirile arheologice, ci și de mărturiile documentare, de relatările călătorilor străini. Înființarea episcopiilor de Vicina și de Durostor trebuie înțeleasă ca o urmare firească a acestei prosperități, dar în același timp, prin dependența lor nemijlocită de Constantinopol, ele întăresc realitatea deosebit de importantă din punct de vedere istoric a tradiționalelor legături dintre Dobrogea și imperiu.

Căderea Constantinopolului sub cruciați (1204) a îngăduit feudalilor dobrogeni să beneficieze și mai mult de generozitatea pămîntului dintre Dunăre și mare, țărmul

Scanned with OKEN Scanner



Mozaicul de la Constanța:
Tomis — Constantiana detaliu

Scanned with OKEN Scanner

dobrogean atrăgînd acum pe cei ce deveniseră între timp stăpînii întinderilor de apă ale Pontului : genovezii. Bisericuța Sf. Atanasie din Niculițel și cetatea Heracleea sînt martorii muți ai secolului al XIII-lea, cînd Vicina atingea suprema ei înflorire.

Celui ce are răgazul să facă drumul de la Babadag pînă la dealul stîncos pe care-l încununează cu tragică măreție ruinele cetății Heracleea, i se relevă minunata panoramă a întinderilor și odată cu ea spectacolul încremenit al unor vremuri de mult apuse. Mai temeinic decît oriunde în altă parte poate fi înțeleasă aici miraculoasa înlănțuire dintre pămîntul dobrogean și mare, irezistibila atracție a călătoriilor, în care pofta de cîștig se însoțea cu setea de aventură. Mai poate fi înțeles aici substratul cultural al îndeletnicirilor comerciale, căci cetatea Heracleea poartă amprenta artei de a construi a întreprizilor genovezi.

Încă un pas în timp. În secolul al XIV-lea statul feudal al Dobrogei se emancipează pe deplin în raporturile sale cu Bizanțul care este nevoit să recunoască lui Dobrotici calitatea de despot. Amenințarea otomană a fost factorul neașteptat care a grăbit precizarea legăturilor dintre Dobrogea și spațiul său firesc de existență carpatino-danubian. În 1359 mitropolia de la Vicina se strămuta la Curtea de Argeș pentru voievodatul independent al Țării Românești. Puțin mai tîrziu, întreaga Dobroge intra în componența Țării Românești sub destoinica ocîrmuire a lui Mircea cel Bătrîn, care prelua și calitatea de despot cu ale sale însemne imperiale.

După o lungă perioadă de lupte, în care temporar s-a aflat și sub stăpînirea lui Ștefan cel Mare, Dobrogea a fost încorporată imperiului Otoman în anul 1484. De-alungul celor patru secole de stăpînire, turcii nu au uitat niciodată că Dobrogea aparține firesc lumii valahilor din Carpați și de la Dunăre, formațiile administrative sau cele ecleziastice create de ei păstrînd legăturile tradiționale cu Moldova și Țara Românească. Și iarăși, nu este de prisos să reamintim că prin masiva circulație a oierilor transilvăneni, resursele demografice ale Dobrogei au fost mereu reîmprospătate. Este meritul unui oier mocan, Niculiță, readucerea la viață a așezării de la Mănăstirișteа (Vicina?), care după aceea a dobîndit denumirea de Niculițel. Iar mai tîrziu, după eșuarea revoluției de la 1848, Ion Ionescu de la Brad găsea la Silistra un mediu prielnic pentru înființarea unei școli românești, la timpul său una dintre cele mai moderne.

Reîntorcîndu-ne acum la observația inițială, nu mai poate părea de loc surprinzător rolul atît de activ pe care Dobrogea zilelor noastre îl ocupă în viața culturală și artistică. Vatră de cultură getică, elenă și romană, întîiul focar al latinității poporului nostru, loc de permanență a legăturilor spirituale cu romanitatea orientală și succesorul său imperiul bizantin, Dobrogea reprezintă pentru români un altar al conștiinței istorice și culturale, un popas necesar spre mai buna înțelegere a rosturilor sale.

Nu vom uita, firește, că într-un interval de timp foarte scurt Dobrogea a devenit o piatră de încercare a sensibilității artistice, că din logodna inspirată cu cerul și lumina sa a izbucnit strălucirea picturii românești moderne. Nu vom uita că acest pămînt binecuvîntat a dăruit artei țării noastre mari personalități ca Lucian Grigorescu, Ion Jalea, Alexandru Ciucurencu, alături de care s-ar cuveni să citățm numeroși artiști tineri. După cum trebuie subliniat aici faptul că litoralul Mării Negre, de la Mamaia la Mangalia, a devenit o imensă expoziție de artă monumentală cu participarea a sute de artiști din întreaga țara.

Sînt toate aceste elemente, scurt evocate aici, repere pentru geografia culturală a Dobrogei, argumente pentru a susține că pămîntul dintre Dunăre și Mare a fost un neîncetat focar de cultură, urmările benefice ale ființării sale fiind hotărîtoare pentru definirea personalității neamului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

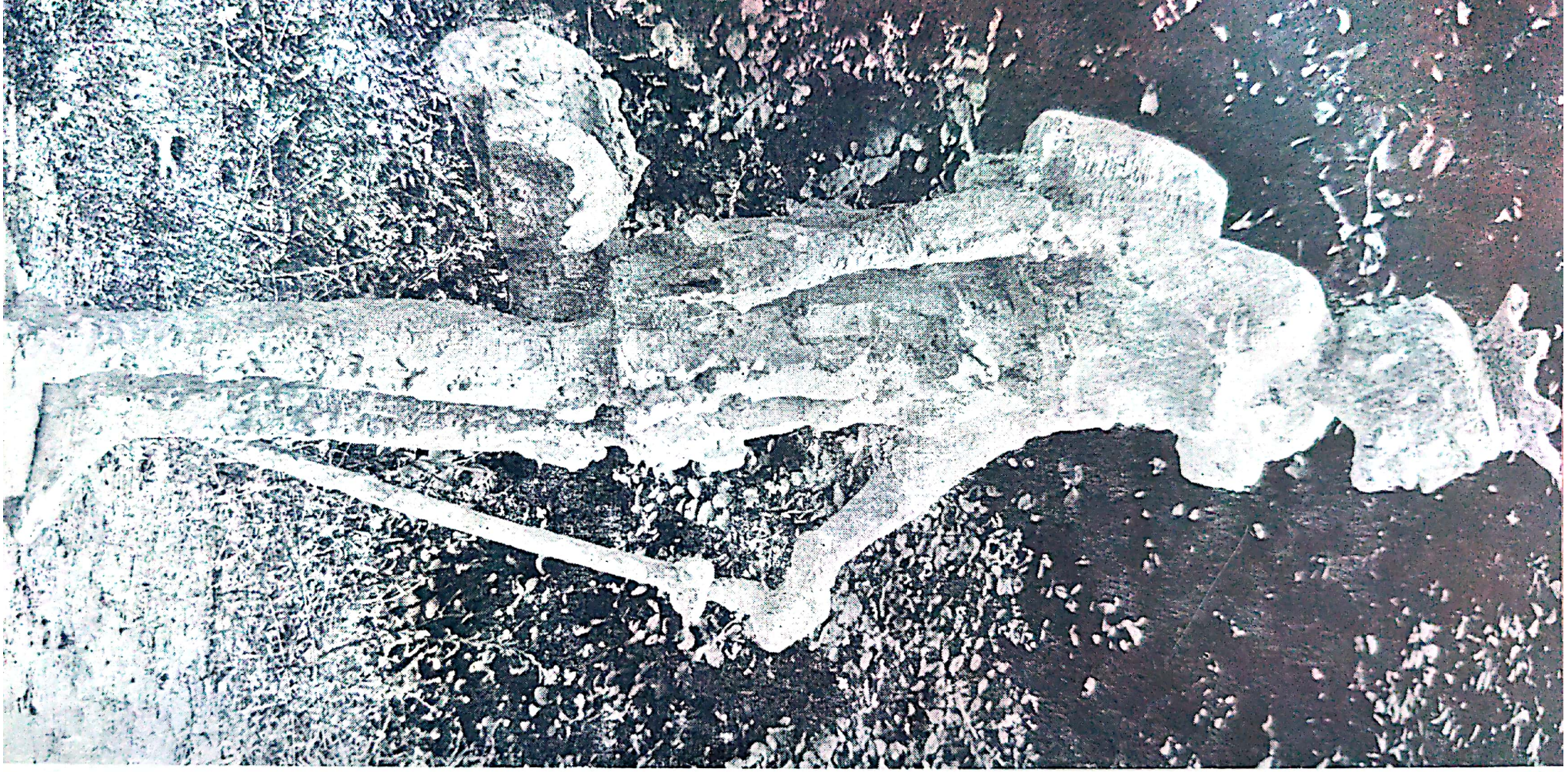
Scanned with OKEN Scanner

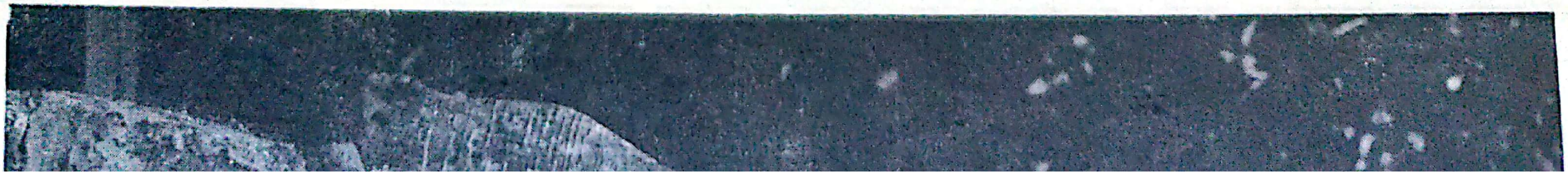
MIRCEA
CEL
BĂTRÎN

Sculptură de

PAUL VASILESCU

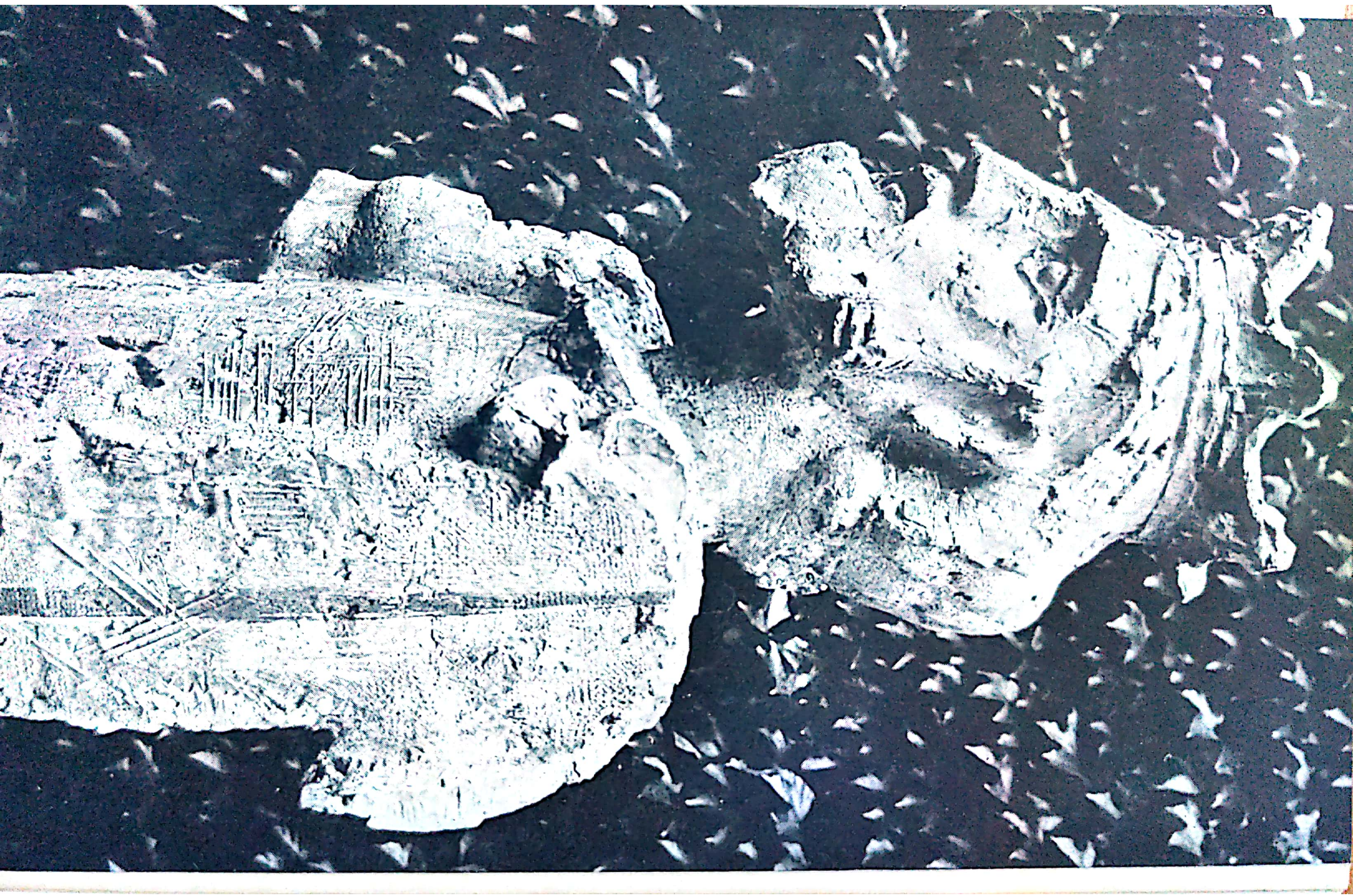
Scanned with OKEN Scanner



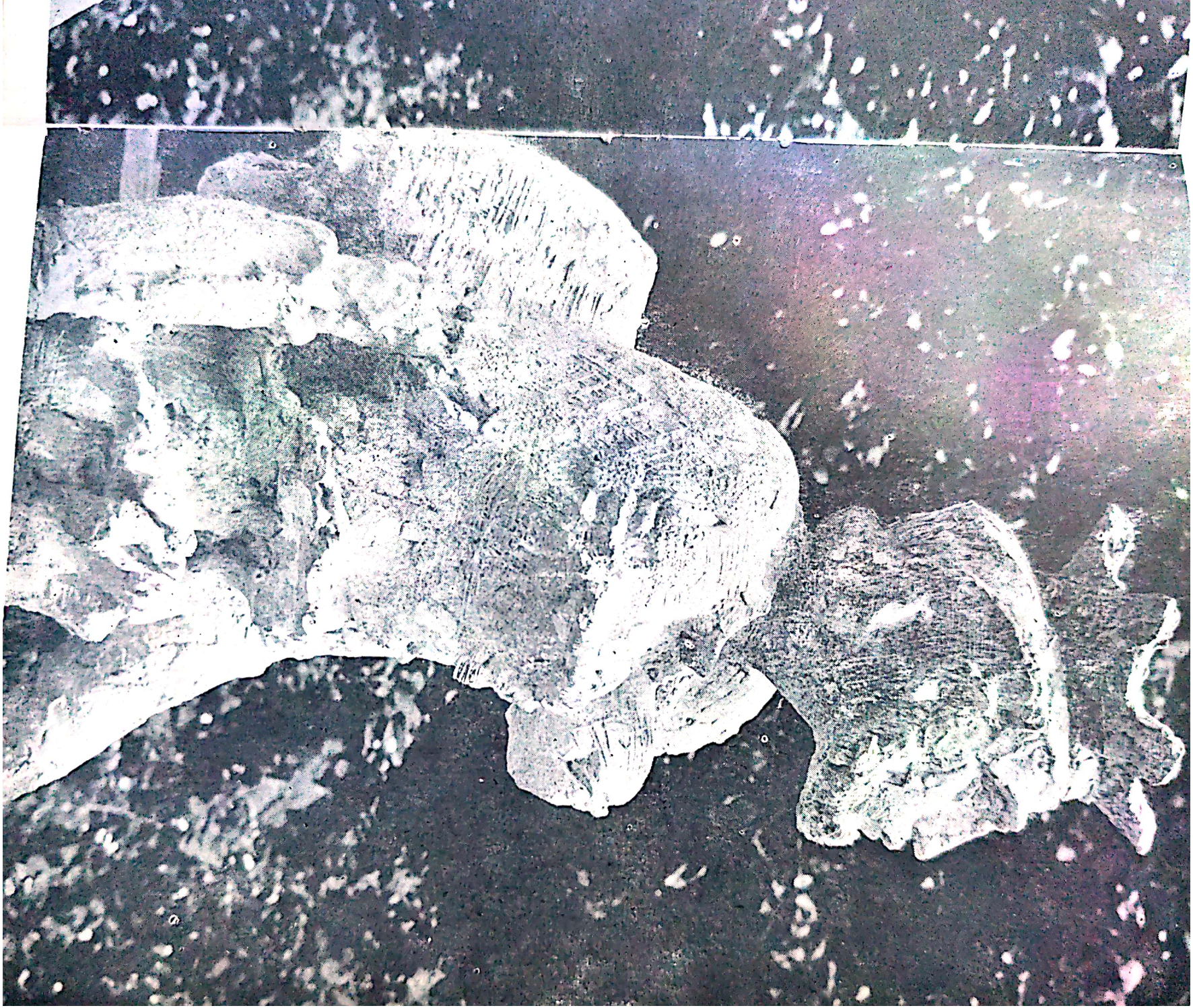


Scanned with OKEN Scanner

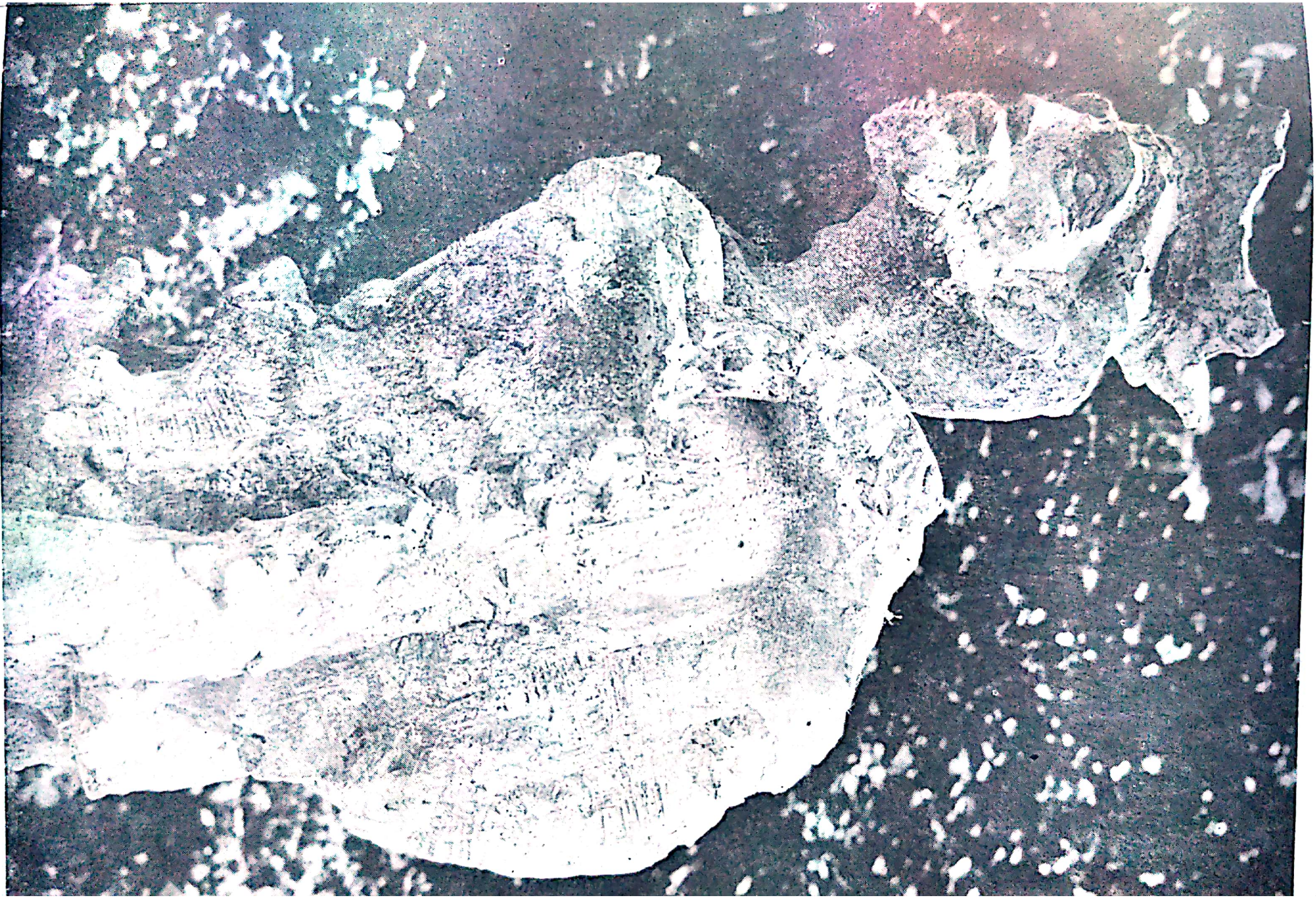
Scanned with OKEN Scanner



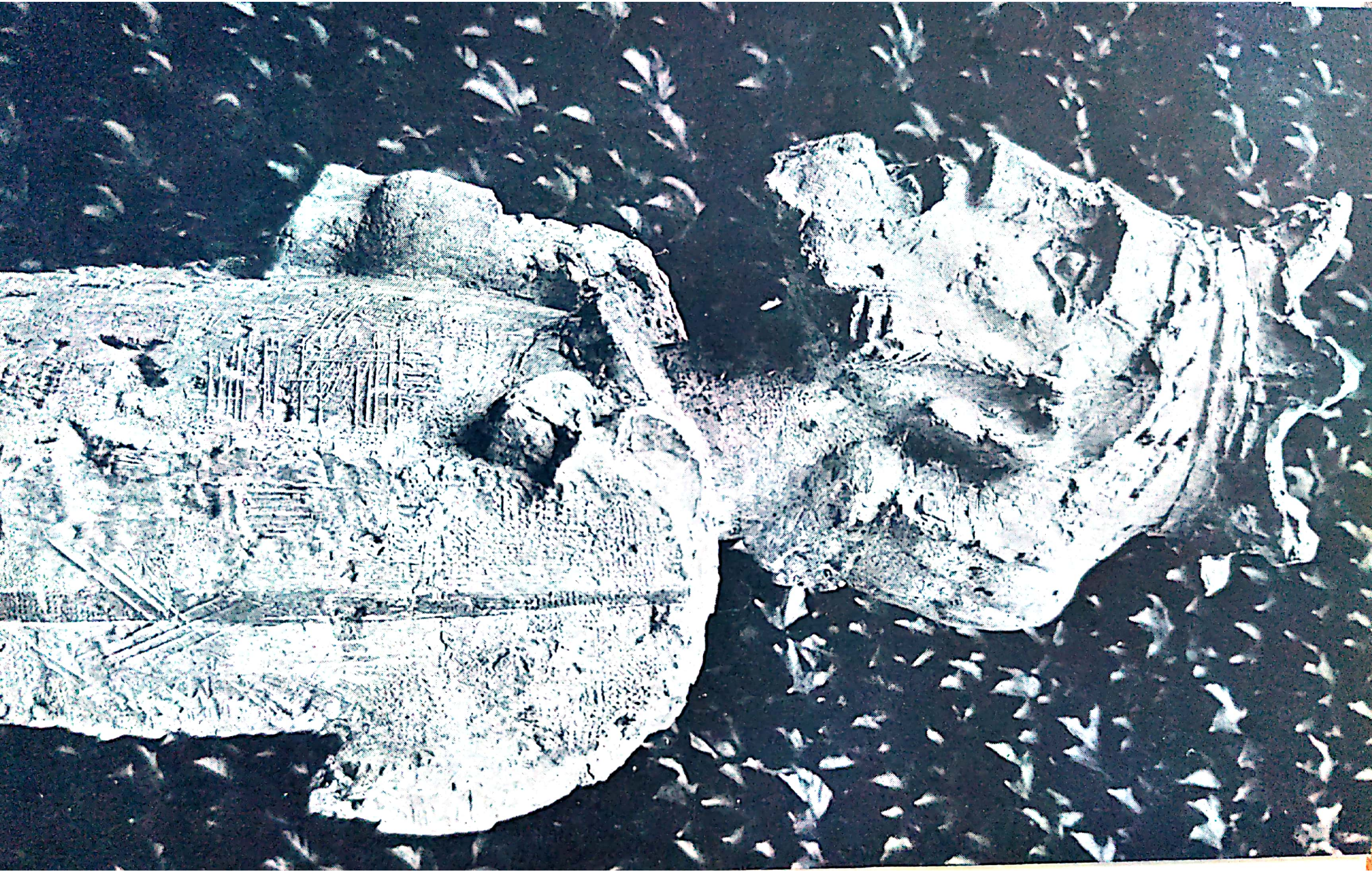
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

THEODOR ENESCU

UN SIMBOL AL GENIULUI POLITIC ROMÂNESC

Concepția monumentală tradițională — cea care ajunsese să stagneze în eclectismul academic ce însoțea însăși decadența sculpturii, cu claritate vestită încă de Baudelaire — această concepție monumentală suferă, cum se știe, de patru mari neajunsuri: viziune solemnă, exterioritate, distanță eterogenă și lipsă de dinamism genetic. Artistul modern, în năzuința sa vitală de a reînnoi comunicarea esențială cu profunzimile sufletului uman — din totdeauna o specifică funcție a artei, inseparabilă de mersul civilizației — a resimțit asemenea neajunsuri ca tot atîtea impasuri. I s-a impus de aceea, implacabilă, conștiința necesității de a le birui. Problema elaborării unui nou concept al monumentalului a trebuit să constituie o problemă centrală, dintru început, în opera părintelui sculpturii moderne, a lui Brâncuși, și soluția sa — îndelung meditată — avea să fie una din cele mai radicale. În același timp, sau după el, conceptul de « monument » dobîndea în întreaga sculptură modernă formulări plastice de o genuină forță reînnoitoare ca și de o mare varietate a demersurilor spirituale. În sculptura noastră contemporană, mai ales în ultimul deceniu, ca o urmare firească a asumării unei noi conștiințe sociale și etice, s-a manifestat o hotărîtă tendință de a construi o nouă viziune monumentală corespunzătoare orizontului actual al vocației civice și umaniste, dislocînd învechitele habitudini și poncifuri ale burghezei mentalități academice. Demnă de relevat în această direcție, este schițarea unei noi atitudini față de evocarea marilor figuri și a crucialelor evenimente istorice — atitudine în care ni se pare a descoperi ceva dintr-un spirit particular al istoricității de pure esențe populare și romantice — ilustrat la noi de un Eminescu numai și, în oarecare măsură, de un Iorga sau un Sadoveanu. Pe acest drum, s-a simțit cît de cît limpede necesitatea eradicării convenționalității declamatorii, vulgarizării pozelor eroice, vacuității histrionice a gesturilor, înțelegîndu-se deasemenea prea bine că nu se putea recurge la soluția unor mixturi stilistice, mai mult sau mai puțin congruente, de tipul Mestrovici, sau a unor diletante adulterări arhaizant-folclorice operate asupra masivității simplificatoare a unor revolute forme academice. O lecție a transfigurării plastice a sunetului interior convingător se afla în sculptura lui Gh. Anghel. Ea ar putea fi invocată ca o tradiție a purității expresive, în spiritul căreia generațiile mai noi, laolaltă cu o excepțională înzestrare sculpturală, aduceau, ca Mircea Spătaru în *Horia*, *Cloșca*

Scanned with OKEN Scanner

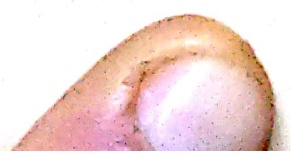
și Crișan sau în *Bălcescu*, o considerabilă investiție a trăirii personale în compunerea meditată a unor străvechi simboluri, o subtilitate a ecourilor și a nuanțelor ascetice, sau ca Paul Vasilescu, o încărcătură de sensuri adînci într-o savantă țesătură de ingenuitate: *Mircea cel Bătrîn* al său este în acest sens de o mare complexitate expresivă, asupra analizei căreia, schițată cu alt prilej, ne propunem, date fiind implicațiile revelatoare ale contextului ilustrativ, să revenim aici, așa cum ne promitem să facem odată și pentru amintitele monumente ale lui Spătaru.

Sculptorul a izbutit să cuprindă complexitatea semnificațiilor istorice condensate în figura lui Mircea cel Bătrîn, datorită faptului că inspirația sa și-a aflat nucleul iradiant în intuiția istorică genială a unui mare poet, a lui Mihai Eminescu. Tema cu care trebuia să se confrunte în monumentul său prezenta într-adevăr o mare încărcătură de semnificații în istoria noastră națională — pe care numai un Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul o mai întrupează la aceeași monumentală dimensiune eroică. Deoarece ca și aceștia, Mircea cel Bătrîn a rămas în memoria veacurilor un purtător de elecție al spiritului pururi viu al istoriei Românilor — care este spiritul de neatîrnare și totodată prima expresie înaltă a geniului politic al acestui popor. Creația statului românesc feudal realiza cu el plenitudinea desvoltării sale organice și-și verifica în mod strălucit trăinicia prin confruntarea cu un context istoric de mari frămîntări în aceste părți ale Europei. Era cel al lui Mircea I, momentul în care poporul român ajungea, datorită obiectivării prin istorie, la conștiința limpede a căii spiritului său propriu; lucrarea sa istorică, în matca în care « răsărise dintr-o nobilă sămînță » (cum spunea Eminescu) era în măsură atunci să-i înfățișeze acea imagine despre sine însuși ce-i devenea (în accepție hegeliană) obiectivul conștient al energiei sale în lume.

Cercetătorii moderni ai acelei epoci (un Dimitrie Onciul, I. Minea și îndeosebi P.P. Panaitescu) au pus în lumină dimensiunile personalității de uriașă statură a lui Mircea cel Bătrîn: astfel el a fost recunoscut ca un « mare adunător al pămîntului românesc », un la fel « de mare orînduitor », un domn « încungiurat », cum spunea Iorga, adică sprijinit de sfatul țării, de dregători, de o bine așezată organizare socială și statală, susținător — pe plan religios și politic — al prestigiului țării sale în fața imperialelor puteri bizantine, occidentale și otomane cu care a trebuit să se confrunte — și mai ales un geniu diplomatic de îndrăznețe inițiative politice și militare, adaptîndu-se cu realism împrejurărilor, apt de a face față schimbărilor repezi și neașteptate ale acelei cumplite răscruci de vremi, de care adesea depindea viața și libertatea țării sale. « Vir inter Christianos fortissimus et acerrimus », cum îl numea cronicarul Leunclavius, era Mircea « un om energic și credincios, cu încredere în fapta lui, cu limbaj cam popular, familiar cu împărații și regii, un om al pămîntului său » (Panaitescu).

S-a arătat, pe drept cuvînt, că « de la el începînd, se fixează politica noastră externă în cadrele ei », și aceasta, putem adăuga, pentru că flacăra unui nobil nucleu sădit în acest pămînt, se aprindea pentru prima oară în Mircea cel Bătrîn la marea ei strălucire așa cum ea va arde și în Ștefan, sau în Mihai, ca o chezășie a virtuții sale inextinguibile. Expansiunea culturală, nexul original de civilizație occidentală și sud-est-europeană, pe care acest moment al energiei naționale a tînărului stat feudal românesc îl atingea prin domnia lui Mircea cel Bătrîn, denotînd o mare vocație europeană, cercetări recente (Răzvan Theodorescu) de istoria culturii medievale le-au demonstrat cu temeinicie.

O viziune a acestui prestigiu medieval ne întîmpină în cunoscutele efigii ale marelui și autocratului domn, ca acelea de la Cozia — în care el poartă însemnele heraldice ale « despotiei » sale bizantine asupra țării lui Dobrotici — acvila bicefală — sau, în senioriala efigie — de filiație angevină — de pe monede, în hlamidă



Scanned with OKEN Scanner

împărătească și cu înstelată coroană, ținînd, în mîna stîngă, globul cruciger și în cea dreaptă, spada. E aceasta o imagine de impunătoare prestanță feudală, ce concordă cu evocările de spirit pre-romantic ale unui Grigore Alexandrescu, în care Domnul asuma o dimensiune homerică și osianică, dominînd din gloria cețoasă a trecutului, în rezonanțele repetate ale secolelor din ce în ce mai vane, micimea șovăitoare a prezentului, căruia îi era înfățișat ca o admonestare și ca un imbold de resurecție: viziune de o distanță solemnă, și de o ideală proiecție incantatorie, căreia avea să-i urmeze, pe un cu totul alt plan, de imanență și de supremă obiectivare a unei trăiri subiective excepționale a sufletului colectiv istoric — cea a lui Mihai Eminescu. Căci Mircea cel Bătrîn a fost, alături de Ștefan cel Mare — eroul în care Poetul a văzut concentrată esența virtuților istorice ale poporului nostru, una din rostirile cele mai desăvîrșite ale « geniului neîmbătrînit al Istoriei Românilor ». Este uimitor cum, la un moment cînd de-abia începuse să se contureze în cercetările istorice (prin Hasdeu, mai ales, prin apariția primului volum al Fragmentelor Hurmuzaki), personalitatea și epoca lui Mircea — Eminescu era în măsură să definească, intuite în profunzimea lor, toate dimensiunile istorice considerabile ale marelui voevod, cu realizările sale în ce privește structura statală, consolidată pe deplin și determinată în energiile-i vitale, în entelehia sa etnică. Întinzîndu-se Românii, și întărindu-se în organizații statale, « prin dreptul cel mai sfînt în toate, prin dreptul muncii », potențialul lor istoric își afla curînd o țîșnire înaltă în « vulturescul avînt al Basarabilor ». « Sporitor neamului țării », Mircea I venea să cîștige, « fie prin sîngeroase lupte, fie prin desvoltarea unei isteții extraordinare », un bun pe care-l va lăsa cu limbă de moarte urmașilor săi, neabătuți de la acest temeiu al ființei naționale, neatîrnarea » — și aceleași mijloace vajnice, cu pilda lui în față — ei le vor pune « adeseori în serviciul acestei unice preocupațiuni, a păstrării neamului și țării ». Prin neistovita lui pasiune de a cerceta scrierile istorice, Poetul cunoștea temeinic străduințele încununate ale lui Mircea I (așa cum îl numea de fiecare dată). *Fragmentele din istoria Românilor* ce începeau atunci să fie publicate de Eudoxiu Hurmuzaki, nu numai că le cunoștea prea bine, dar chiar tradusese el însuși în românește, în 1878, primul volum, cuprinzînd tocmai documente privind epoca lui Mircea — din cunoașterea cărora se naște chiar inspirația episoadelor de evocare istorică ale faimoasei *Scrisori a III-a*. Încît, întorcîndu-se în acei ani 1878 — 1881 adesea asupra figurii voevodului, poetul o făcea solid înarmat istoricește și aserțiunile lui au în spate tot ce se putea cunoaște atunci întemeiat asupra acelei epoci. De aceea o afirmație ca aceasta, sub condeiul celui care cugetase asupra documentelor inventivei și inepuizabilei activități politice a lui Mircea — nu putea fi o simplă afirmație oportună, ci poartă evident în sine rezonanța unei desăvîrșite inițieri: « Mircea I — acest prototip luminos și al artei războinice și al celei diplomatice la Români — n-a gîndit toată viața lui decît la menținerea neatîrnării ». Poetul era prea îndreptățit de cunoașterea « vechilor noastre tratate scrise cu litere mari și bățoase », să afirme că, în confruntarea inevitabilă cu puteri ostile mînate de dorința subjugării altora, odată cu Mircea strămoșii noștri statorniceau prețul « intrării la învoială cu vrăjmașii lor puternici: s-au învoit cu o singură condițiune, ca țara să fie deșertată de oștiri străine». Marele Domn instaurase un tip de politică pragmatică, realistă, în fond, cu ceva din spiritul practic, pozitiv al strămoșului latin, cîntărind palpabil țelurile cu o înțelepciune ce ține de matura chibzuială țărănească în care se amestecă disprețul pentru vanitățile orgoliului și pentru fumurile emfatice: « Dar Mircea era un biet român cu mintea coaptă, care știa că popoarele au lucruri mai scumpe de apărat decît gloria ». Poetul mergea pînă a-l considera pe marele voevod muntean ca pe spiritul formator, pedagog în ale politicii și guvernării, al celor mari ce ve-

Scanned with OKEN Scanner

neau după el: « Ștefan cel Mare era fiul de suflet al lui Mircea, el copilărise la Curtea de Argeș și la Tîrgoviște ». (Asemenea dimensiuni istorice formulate de Eminescu le vom regăsi la fel — ca un ecou desigur — în cursul de *Istorie a Românilor* ținut în deceniul următor la Universitatea din Iași de Xenopol, ca și în *Istoria Românilor din Dacia Traiană* a aceluiași.)

Astfel, acestui clăditor de suflet (« animi structor ») românesc i se cuvine, pe un plan mai înalt decît al înfăptuirilor istorice și organizatorice — apelativul de *ctitor* pe care i-l va da Nicolae Iorga. Dintr-o multiplă perspectivă, el întrupează — datorită și împrejurărilor vieții sale și a lungii domnii — un prim simbol al « modului de a fi în lume », nu numai de a concepe lumea (« Weltanschauung ») ci și al « modului de a fi împreună » al Românilor. Vorbea în acest sens Eminescu de « individualitatea noastră etnică îndestul de inofensivă și tolerantă » dovedindu-se încă din vremile acestui Basarab, și astfel rămînînd, « în toți timpii, în special un model de toleranță religioasă: cel puțin în această privință n-am făcut niciodată ceea ce dorim să nu ni se facă nouă ». Față de etniile din jur, asumam astfel o fizionomie particulară, care consta în a privi lumea cu acea înțeleaptă doză de scepticism ce-o conferă organica osmoză cu mișcarea perpetuă a naturii — sentiment ce-l cunoaștem atît de prezent, de total, în poezia eminesciană. Îl întîlnim și într-o versiune a fragmentului istoric din *Scrisoarea a III-a* (ms. 2260, Perpessicius, versiunea B — din 1880): Mircea I nu numai îl întîmpină pe Baiazid cu românească bucurie de oaspeți, ci îi vorbește de firea tolerantă și deschisă a celor împotriva cărora își mînase oastea cotropitoare — arătîndu-i că altceva aceștia nu pretind decît la omenie un răspuns de omenie:

Bucuroși sîntem de oaspeți, nici nu facem vorbă multă
Dac-'un om de legea noastră sau de-a voastră dac'ascultă,
Numai fie el de treabă. . . fie om de înțeles
Adevăr deplin în lume, nimeni încă n-a culeș.

Ca să-l poată înțelege însă pe Mircea dincolo de contingențele istorice (mai adevărat decît adevărul faptelor), ca un prim exponent al sufletului românesc — un ziditor al icoanei-model a acestuia — Eminescu avea mult mai mult decît ochiul pătrunzător al istoricului — ci harul marelui poet-vates, fiind poezia, cum spunea Aristotel, « ceva mai filosofic și mai adînc decît istoria ». Și de la acest Mircea al poetului, de la imaginea « moșneagului », « atît de simplu, după vorbă, după port » din *Scrisoarea a III-a* a pornit evident inspirația sculptorului nostru. Dar, cu uimitoare intuiție, el a mers mult mai adînc, în miezul viziunii eminesciene. Căci Eminescu absorbise o ancestrală viziune populară, care nu era în fond decît expresia unei naturale comunicări umane, învingînd convențiile aulice și ierarhice și era totodată rezultat al unei lungi și organice gestații istorice, a faptului că « lucrurile se adunaseră aici cu o lungă răbdare — cum spunea Iorga — că domnul era și imperial și în același timp își avea rădăcinile puterii sale în viața cea mai adîncă a oamenilor celor mai umili de la noi »: el nu e un stăpîn, un « dominus », care stă dincolo, izolat ca un basileus bizantin într-o consangvinitate divină. Altul e orizontul proiectării sale: « Ce vrednic și cu virtute Român a fost Măria Sa ! », mai scria Eminescu, așa cum vorbise despre Mircea ca de un « biet român » cu mintea coaptă (intuiția sa e confirmată de un document, singurul ce revelă felul intim de a fi al Domnului, dînd glas caracterului său mîndru într-o exprimare directă, « populară » — scrisoarea către Vladislav Jagello din 1415, de la Giurgiu). La fel aducea poetul la dimensiuni domestice, « populare », ca de neistovit, generos ciclu natural, eroicele *gesta* ale lui Ștefan: « Bietul Ștefan Voevod ! El știa să facă fărîme pe Turci, Leși și Unguri, știa nițică

Scanned with OKEN Scanner

slavonească, avusese mai multe rînduri de neveste, bea bine la vin vechiu de Cotnar și din cînd în cînd tăia capul vreunui boier sau nasul vr'unui prinț tătăresc. Apoi descăleca tîrguri de-a lungul rîurilor, dăruia panțirilor și dărăbanilor locuri bune pentru pășunarea herghelliilor de cai moldovenești, a turmelor de oi și de vite albe, făcea mînăstiri și biserici, și apoi iar bătea Turcii, și iar descăleca tîrguri, și iar se'nsura, pîn'ce și-a închis ochii în cetate la Suceava și l-au îngropat cu cinste la mînăstirea Putnei ». E aici o optică nemistificatoare, în care eroul e privit nu ca o mărime exorbitantă și izolată de semeni, într-o glacială distanțare supra și neomenească, adică, în fond, ne-naturală, ci ca o « natură » cu care se comunică pe planul imediat și vast al « elementarului ». Cînd « domnul » lui Eminescu și al ethosului popular — e « brumăriu », el poate fi craiul din *Călin Nebunul*, care « iese sara'n prispă să stea cu țara de vorbă », sau, cu simț adînc al umorului popular — pe care-l avea și Creangă — arătarea năzdrăvană din *Miron și frumoasa fără corp:* « lată vine și împăratu'-i / Ce zîmbea cu mutră hîtră / El la mers cam legănatu-i. . . » E mult mai mult aici decît un sentiment al burlescului, figura hîtră a bătrînului e cea a purtătorului unei înțelepciuni gnomice — romanticii germani cunoșteau aceasta — ea contopește, într-o arhaică tipologie indo-europeană — pe erou, mag, rege și profet. Această străveche figură ce-a supraviețuit în memoria milenară a sufletului colectiv și ale cărei esențe au fost înțelese și sublimate de geniul lui Eminescu apare în Mircea cel Bătrîn al lui Paul Vasilescu; ea se întîlnește — prin acel fenomen familiar culturii literare și artistice, al contopirii unui « topos » cu un « arhetip » — cu figura mitică a « șugubățului divin » (« der göttliche Schelm ») — sau mai curînd cu cea a « bătrînului înțelept » (« Der alte Weise »), care, alături de « marea mumă » — este, cum a demonstrat Jung, unul din arhetipurile ființei primordiale responsabile de creație și civilizație, o făptură adamică sau prometeică: omul bătrîn cît e lumea, care a trăit, din fundul timpului, viața umană a unui tărîm cu toate suferințele și bucuriile ei, înmagazinînd ipostazele fundamentale ale unui anume tip de existență, și care, în numele acestei experiențe insondabile, deleagă o imagine simbol aptă să comunice cu fondul uman colectiv, cu individualizările lui istorice. Cînd asemenea arhetip cardinal, emanînd o puternică « fascinație », o personalitate « mana », era înălțat în sinele spiritului istoric românesc, prin gîndirea poetică eminesciană (înălțare ce presupunea o relație dialectică menită să împiedice acea « inflație psihică », generatoare de prezumție și chiar de delir al măreției) — el trebuia să devină un factor de maturare spirituală. Confruntarea cu imaginea arhetipică a « bătrînului înțelept » aducea cu sine înțelepciunea unei experiențe adînci, însemna confruntarea cu esența profundă a naturii noastre, și era dăruitoare de îmbogățire spirituală. Cufundată în viața milenară a poporului său, figura lui Mircea cel Bătrîn asumă astfel arhetipul « Bătrînului înțelept » devenind un « spirit instructor », care inițiază în sensurile specifice ale lucrării în istorie, în sfera axiologică particulară acesteia, și, transmițînd seva de înțelepciune a tradiției, asigură necesara energie vitală canoanelor valutative etice ce guvernează mersul hotărît, din epocă în epocă.

Sub această constelație de simboluri s-a situat și s-a desfășurat coerent — datorită intuirii viziunii istorice și arhetipice a lui Eminescu — inspirația lui *Mircea cel Bătrîn* al lui Paul Vasilescu. O precedentă variantă construia chipul masiv, homeric, al marelui Domn — cu pupilele stinse în afară, dar aprinse înăuntru, evocînd o concentrată ardere calmă a spiritului — construia acest monumental cap domnesc într-o hermă, ca o piatră de hotar, veghind asemeni unui mercurian zeu alungător de nouri negri și vijelii amenințătoare, la răscrucile grave ale istoriei.

Menținerea la o intensitate egală a relației cu nucleul de energii al unei atari inspirații arhetipice este desigur responsabilă de forța genuină nescăzută în compozi-

Scanned with OKEN Scanner

ția și în modelajul statuii, capabile a oferi, la orice schimbare a punctului de viziune— prin ceea ce Rodin numea « desen din toate părțile, formulă magică a sculpturii » — o altă atitudine și o altă expresie (conectate ca într-un inel, aceste puncte de viziune devin o epică « narratio continua ») ca și cum personajul și-ar povesti singur fabulosul ființei sale, ce pare venind dintr-o eră mitologică (« adevăr scăldat în mite », cu o formulă poetică eminesciană), ieșind dintr-o pădure nesfîrșită, dintr-o adîncă eră silvestră, cu o hlamidă fluturînd greoaie dintr-o materie aspră, insolită ca un fragment imens al unei uriașe fluente scoarțe de copac, încremenită, la cine știe ce timp geologic, în volburile ei. Modelajul sculptural este realizat peste tot din volume turbulente și concatenații energice, cu puternice ligamente continue între planurile materiei accidentate, de la cuspizii de crudă lumină, la cutele adînci de umbră, fiece interval părînd să construiască o schemă constructivă și astfel impunînd creșterea tectonică, monumentală, a sculpturii. Cu brusca tensiune și ușoara frîngere a verticalei, subțiatica făptură a Domnului e surprinsă parcă într-un echilibru fragil, dar gestul subit de sprijin în spată, e atît de imperios, încît sugerează o fermitate de alt ordin decît cel contingent. Iar modelajul puternic și agitat, evocînd vigoarea ritmurilor tumultuoase ale sculpturii eroice romantice — un Préault, Barye sau Daumier — dar mai ales acel aspru ritm interior, imperativ, al volumelor și hăurilor prezent la un Moore — nu disimulează, ci, dimpotrivă, subliniază exiguitatea forței fizice a personajului, macerata lui corporalitate. Însă asemenea aparențe de debilitate sfîrșesc, prin acumulare și ostentație, a impune un efect paradoxal, de inflexibilă forță supraumană, ce pare să vină dintr-o creștere organică a unui spirit al pămîntului, dintr-un spontan val al autochtoniei. Sculptura nici nu « exprimă », nici nu « descrie » — la un mod alegoric sau simbolic — ci este atît de absolută în interioritatea izbucnirii vulcanice a volumelor ei, încît pare o directă încarnare a arhetipului autochtoniei însăși, iar emaciata, descărnata față, cu înălțarea ei, ca la o chemare de sus, apare transfigurată, asumînd o monumentală dimensiune transpersonală. Acest caracter de « quiditate » evocă încăodată admirabila asimilare din partea sculptorului nostru a spiritului uneia din viziunile sculpturale cele mai reprezentative ale secolului nostru — cea a lui Henry Moore. Unele din cuceririle sculpturale caracteristice ale acestuia, Paul Vasilescu, departe de orice influență exterioară, a izbutit să le integreze în stilul său personal. Din înțelegerea dinăuntru a modului de lucru specific al sculptorului englez, dintr-o consonanță de sensibilitate formală, dar și de demers al inspirației, s-au născut aceste volume și masse aspre ce construiesc prin opoziția lor formele și le fac să apară nu plăsmuite din afară și aplicate pe un schelet, ci crescute din furtunoase impulsuri plastice interioare, dintr-o forță vitală lăuntrică — asemeni structurii oricărei forme vii. Forma turnată, compunînd aceste volume crescute organic, ca dintr-o presiune geologică, printr-o puternică pulsație internă, apare tocmai de aceea ca și cum ar fi sculptată, dăltuită sumar și aprig, descoperind sub vehemența dălții, ultimele superficii rugoase, creasta dură, de un relief neliniștit, a vulcanicei explozii plastice. Aceste masse sculpturale conținînd în sîmburele lor propria organică energie pe care o nesfîrșesc în afară — dau sculpturii unitatea indestructibilă a vitalității telurice, pe care o au capriciile seismice plăsmuitoare ale naturii — și versurile lui Goethe invocate odată pentru formele lui Moore: « Natura nu are nici miez/ Nici coaje/ Totul este în ea deopotrivă și deodată, afară și n-ăuntru »[1] — ne vin în minte și în fața volumelor acestei sculpturi, care pare într-adevăr, asemeni dealtfel și cu arhaicele figuri

[1] *Allerdings.* — *Dem Physiker* — . . . Natur hat weder Kern/Noch Schale/Alles ist sie mit einemmale.

telurice ale marelui englez — a fi crescut ca un produs natural al pămîntului, într-adevăr trup și duh al autochtoniei.

Din volbura încremenită a masivei, accidentate și turbulente scoarțe de copac ce formează hlamida geologică a voivodului, figura lui se structurează în aceleași aspre și sumare ascetice volume, chipul închegîndu-se în toată limpezimea spirituală a trăsăturilor sale venerabile [1]. Și acel rodinian « desen din toate părțile » al formei sculpturale, este plin de atîta forță dinamică, încît metamorfozează conținutul expresiv cu fiece schimbare a punctului de viziune. Rotind privirea în jurul feței și verticalei frînte a trupului, ele impun mereu o nouă expresie fizionomică, o nouă mișcare psihică, realizînd în efigii simbolice acea epică « narratio continua » de care vorbeam : cînd ne apare figura bărboasă impetuos avansată a unui profet michelangiolesc, amintind pe virilul Sf. Petru, din « Judecata de Apoi », sau pe profetul Iezechiel, din plafonul Sixtinei. Și este interesant de semnalat în această asemănare, o edificatoare concordanță expresivă : căci în imaginea profetului Iezechiel, Michelangelo întrupa la extrema sa intensitate ilustrativă, una din cele șapte energii spirituale, anume *fortitudo* (curajul, vitejia).

De la această desăvîrșită realizare expresivă a fortitudinii, cu o nouă mișcare a privirii noastre, chipul marelui voivod pare să asume expresia fizionomică a fermității și seninătății înțelepte — văzute puțin *dall'insotto in sú*, fața sa și bustul apar netezite, liniștite, de o sublimă lumină spirituală, evocînd un moment de teofanie sau părînd că valurile de luptă și suferință ale veacurilor ce i-au urmat, de statornicie îndîrjită și siguranță neclintită a temeiniciei, ar fi șlefuit cu lumină asperitățile accidentale, lăsînd numai duhul permanent al transcendentei conștiințe de sine; iată apoi, chipul de solemnă siguranță regală al voivodului, magnifica sa altitudine medievală; și în tensiunea încordată a ușoarei frîngeri a verticalei trupului avansînd cu stînga sprijinită pe spata pusă în pămînt, în tensiunea profilului investigator și în scrutarea premonitivă, recunoaștem pe Domnul ce veghea mereu la cetățile sale din Turnu și Giurgiu, atent la mișcările amenințătoare ale bulucirilor otomane : și astfel el ne apare ca însăși simbolul acelui primordial *spiritus loci* învestit de Larii Comitali și de Patrii Penates să vegheze la răscrucile acestui pămînt și, asemeni legendarului străbun, ctitorului de stirpe *pater Aeneas*, vibrînd în fibra încordată a ființei sale de rezonanța unui imemorial glas vestalic : *Vigilasne, rex ? Vigila !* [2]

---

[1] Ni se pare evident că o asemenea întrupare sculpturală nu e asimilabilă cu forma academică, nu constituie o traducere în asprimea stilului propriu a materiei academice — așa cum nu are nimic comun cu formele academice o sculptură ca Madonna cu Pruncul, din 1943—44, a lui Henry Moore, din biserica St. Matthew din Northaumpton, sau ca cea din biserica St. Peter din Claydon, Suffolk. Antecedentele « mooriene » ale stilului, ale întregii viziuini sculpturale, sînt atît de puternice, de totale, încît revenirea revolutelor forme este imposibilă și, oricum, s-ar exclude ca o incongruență — ceea ce evident nu este cazul. Radicala abolire a premizelor academice ale formei este indiscutabilă la tinerii noștri sculptori — la un Paul Vasilescu, la un Mircea Spătaru, G. Apostu, C. Popovici, I. Condeescu etc. — a căror viziune s-a desvoltat din alte rădăcini ale sensibilității formale.

[2] Veghezi, Doamne? Veghează !

Scanned with OKEN Scanner

Dar chipul își regăsește cîteodată — în rotirea privirilor noastre — familiaritatea comunicării : și ne apare cînd de o șăgalnică bonomie, în expresia ușor îmbufnată, bombănitoare, a buzelor, cînd de o bruscă iritare arțăgoasă, cînd de o firească, populară întîmpinare domestică și cordială.

Toată această mobilitate expresivă alcătuiește o subtilă țesătură de aluzii ce se condiționează mutual, întreținînd vivacitatea perceperii operei prin suscitarea insidioasă a unui efect paradoxal. Menținerea imaginii într-o ambiguitate ușor sugerată a sublimului și familiarității domestice, pe care atît de mult o admirau romanticii la Shakespeare și Cervantes, și pe care un Hoffmann o mînuia cu dexteritate, e implicată aici. Opera e evident realizată ca un *severe ludere*, accentele principale căzînd desigur pe *severe*, dar apărînd neașteptat pîndite de *ludere*. Metoda, ușor de recunoscut, este cea a ironiei romantice: contrariul persiflajului și frivolității, aceasta e profund serioasă, fiind « pură anagramă a naturii » (Jean-Paul) sau « bufonerie transcendentală » (Schlegel). Unul din principalele ei demersuri, simularea sacrilegiului, are funcția de a aprofunda respectul, de a-l face mai pur și mai spiritual[1]. În ultima analiză, e o metodă de lucru ce urmărește o revocare continuă a dogmatismului staționar, o smulgere din impasurile paralizante ale poncifurilor, ale solemnității emfatice sau austerității ipocrite, consolidînd rezistența față de facilitățile patosului și de unilateralitatea spiritului. Iată , astfel, alte fundamente ale seducției aceste opere, gravitatea angajării sale, pe care numai spiritele superficiale și filistine au putut-o trata cu suficiență persiflantă, ca pe un *capriccio* estetic. Limbajul ei, departe de plicticoasa solemnitate grandilocventă, are un ton de mitică rezonanță familiară, pare țesut din populare esențe paremice, și e capabil de a conferi și asigura o comunicare fraternă unui monument cu adevărat integral, căci în sensul total al termenului, *monumentum* nu e numai semn de recunoștință, ci și solicitare a gîndirii (rădăcina lui « moneo » fiind « men », a gîndi), resurecție a amintirii. A unei amintiri care e în măsură — cum ni se dezvăluia în repetate rînduri mai înainte — să meargă mai adînc, pînă la regeneratoarele zăcăminte arhetipice ale ființei noastre.

Am vedea acest monument — care, dintr-o inerție comodă, a rămas numai în gips, o piesă în colecția Muzeului de Artă contemporană din Galați — l-am vedea într-un dialog revelator cu pămîntul și cerul patriei al cărei geniu politic îl simbolizează, l-am vedea proiectat pe orizonturile aceleași din vechime ale cîmpiei Dunării, aflîndu-și un spațiu care să-i intensifice semnificațiile, și care la rîndul lui să capete expresie spirituală prin el, asemeni acelor sculpturi ale lui Henry Moore — Standing Figure, de pildă, sau Glenklin Cross, care în Shawhead (Dumfries) apar ca imanente întrupări ale locului, cu care întrețin permanent o expresivă relație ecologică. Poate și-ar afla peisajul de elecție în cîmpia din preajma vechilor cetăți de veghe ale domnului « de sine stăpînitor » (cum s-a intitulat totdeauna: « samodărjăț »), la Turnu sau la Giurgiu, sau pe malul dimpotrivă al cetății sale Drîstorului, scrutînd cu

---

[1] O analiză filosofică a ironiei, ca cea a lui Vladimir Jankélévitch (*L'Ironie*, Paris, Alcan, 1936) pune în evidență, printr-un vast examen al surselor, asemenea implicații.

Scanned with OKEN Scanner

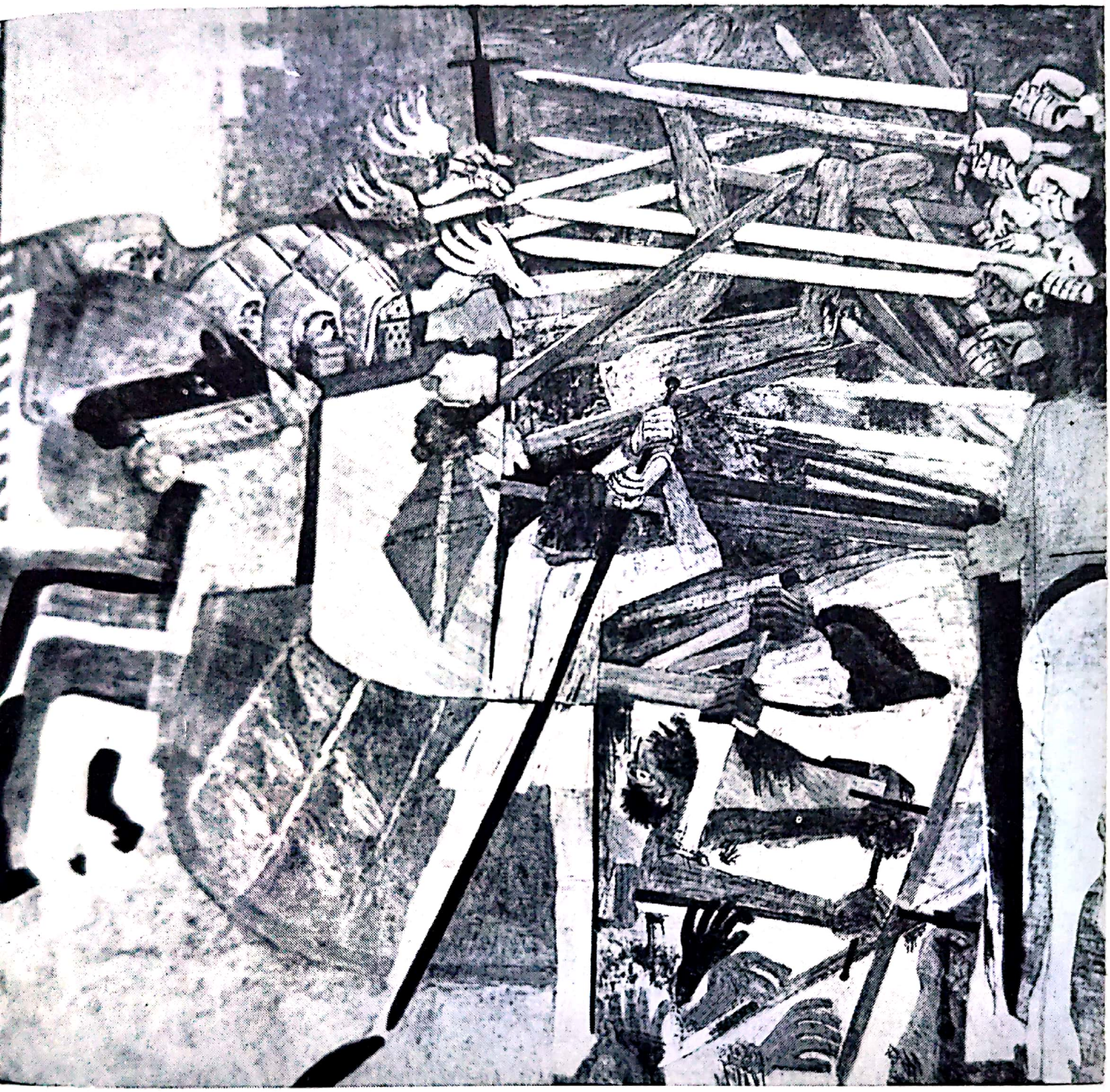
toată încordata lui siluetă de bronz, vibrînd interior, vechea sa Podunavie pînă dincolo de hotarele țării lui Dobrotici, despotia lui, și către stăpînirile sale « dinspre părțile tătărești », « tot țărmul pînă la marea cea mare »[1], simbol al spiritului tutelar al acestor pămînturi, într-o perpetuă trezie, scormonind premonitor cu privirea orizonturile, căci ascultînd mereu vocile repetate, venind din adîncuri, ale vîntoaselor istoriei: *Vigilasne, rex? Vigila!*

Am cinsti, prin această cuvenită restituire peisajului autohton, spațiul țării și forțele spirituale pe care el le-a zămislit spre perpetuarea « vieții latine sădite pe acest pămînt », cum spunea Eminescu. Și vom arăta astfel, (spre a vorbi mereu cu sacra rostire a Poetului)că această » viață înaintează mereus porindu-se și întărindu-se » că « s-a păstrat și crește această viață... pentru că fiește care din cei puțini e mîndru de munca înaintașilor săi ». « Patriotismul nu este iubirea țărînei, ci iubirea trecutului » sentența marele Poet. Numai prin ea se asigură viețuirea unui popor, căci meditînd la rostul împlinirilor trecutului, ne dăm seama că orice bun de care ne bucurăm — și din toate, cel inseparabil de identitatea noastră — neatîrnarea — « e în mare parte fapta altora și posesiunea lui trebuie răscumpărată printr-un echivalent de muncă ». Asemenea muncă, înțeleasă ca ofrandă istoriei, o constituie statornica străduință, concentrarea totală a eforturilor gîndirii artistice, ce au stat la temelia celor cîteva realizări ale sculpturii noastre contemporane, ale generației mai noi de artiști — un G. Apostu, un Constantin Popovici, un Mircea Spătaru, un Paul Vasilescu: ei izbuteau să toarne în limbajul veacului sentimentele adînci, cu autenticitate trăite, ale istoriei țării lor, « deschizîndu-și urechea sufletească legendei trecutului », pătrunși fiind de imperativele legendei ce continuă în anii lor, a prezentului și a viitorului. Nu și-au ușurat deloc datoria pe care singuri simțeua că trebuie, că nu pot să nu și-o asume; și de aceea la rîndu-ne se cuvine să arătăm cum operele lor vestesc o întoarcere a vremurilor de care să « se-nvrednicească cronicarii și rapsozii », spre împuținarea celor care și azi, anacronic, obstinîndu-se să legitimeze sacra mînie a Poetului, încă mai « împlu veacul ».

---

[1] Sînt acestea, citate din titlul lui Mircea I, așa cum apare în unul din ultimele sale hrisoave, de la Argeș, din 10 iunie 1415. « Podunavia » însemna ținutul de pe ambele maluri ale Dunării: « și pe amîndouă părțile peste toată Podunavia ». Cronica atribuită lui Constantin Căpitanul, de la sfîrșitul secolului XVII, explica prezența permanentă a titlului « de sine stătător » (= autocrator): « Și pentru ca să arate că nu iaste supus nimănui, să scrie în hrisoave samodărjăț adică singur stăpînitoriu ».

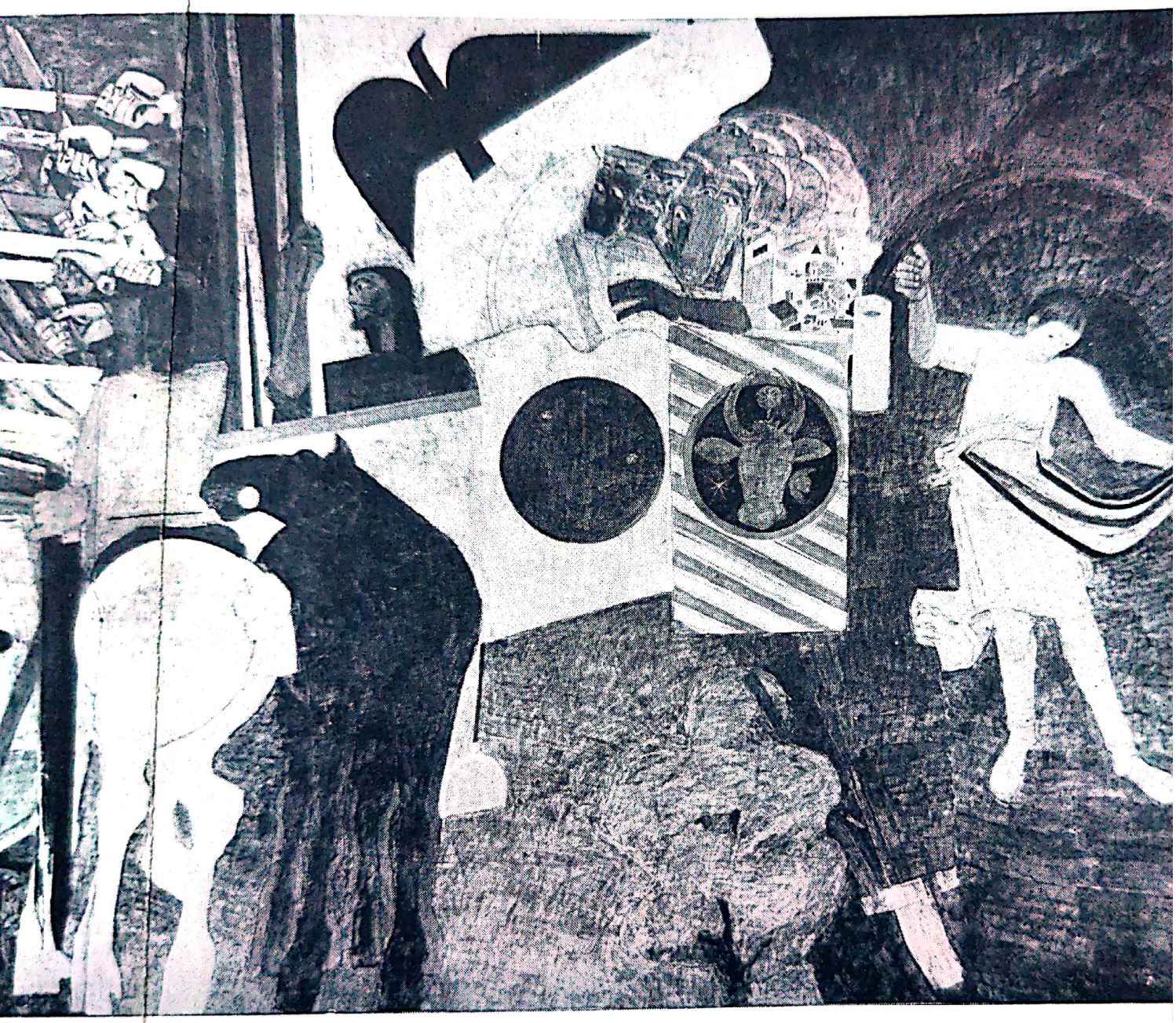
Scanned with OKEN Scanner



FRESCA ÎNTEMEIERII

ION NICODIM

Scanned with OKEN Scanner



RII

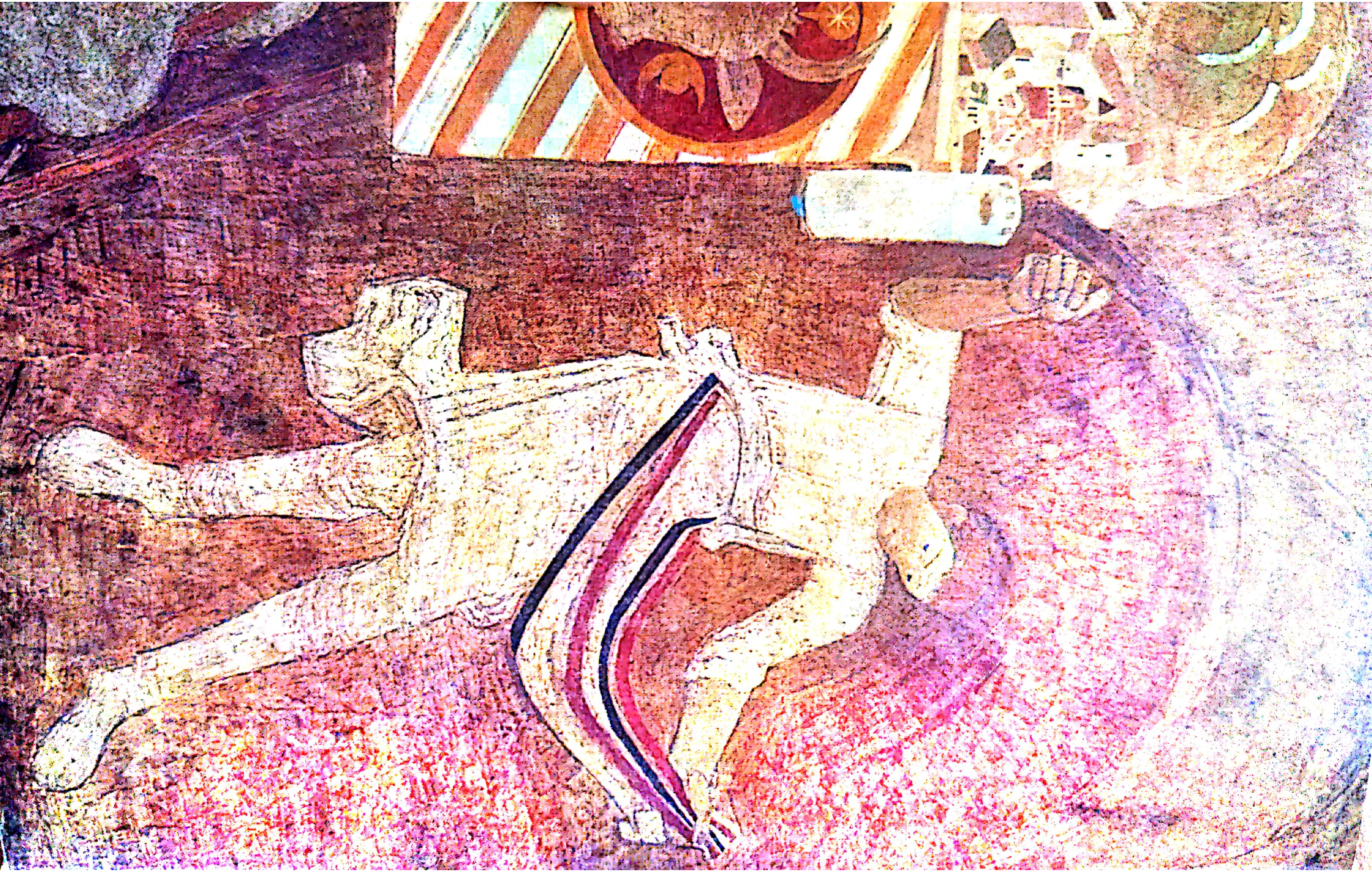
DIM

În 1973, Muzeul militar central se adresa lui Ion Nicodim pentru decorarea uneia din săli cu o compoziție murală evocînd întemeierea Țărilor Românești. Pictura lui Nicodim se deosebește în peisajul artistic al acestor decenii printr-o profundă și lungă elaborare a motivelor sale vizuale, totdeauna încărcate de acea complexă maturare ce decantează esența valorilor simbolice. Lirismul picturii sale își are o bună parte din personalitate oroginală într-o distilare alchemică a meditațiilor compoziționale

Scanned with OKEN Scanner

Foto: EUGEN LUPU

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

interioare. Și cînd această metodă intimă, organică, de expresie artistică acționa în mod necesar și în operele destinate spațiului public — în tapiserii — mesajul exemplar al acestora se compunea din similare structuri heraldice, solicitînd o lectură simbolică. În cazul picturii de istorie, implicarea unei gîndiri, a unei profunde trăiri personale, era normal să fie, la o asemenea rară conștiință artistică, și mai radicală, procesul ei mai complex, realizarea, mai concentrată în semnificații. Una din compozițiile sale recente demonstra aproape ca un program-manifest modul în care pictorul nostru înțelegea să se angajeze în această direcție fundamentală. Acel Desen pregătitor pentru un portret spiritual al revoluției, din 1973, era o compoziție ce se structura, de la o imagine la cealaltă, prin asociații de ordin meditativ-poetic; acestea singure erau purtătoare ale tematicii și gravul lor sunet metaforic creștea ca o reverberație din memorabila efigie de la bază — de o dublă valoare semnificativă, căci umbra indelebilă a davidianului Marat asuma atît funcția de a evoca un monument pictural al jertfei revoluționare, cît și de a marca tipul conștiinței istorice angajate nu ca o simplă virtute reflexivă, ci ca o participare efectivă la istoria în mers. Este acesta, modul în care la marile răscruci ale istoriei, în epocile ce-și propun să transforme așezările sociale, arta s-a definit ca o conștiință solidară și responsabilă: la începuturile artei Renașterii, în Quattrocento, cînd Tratatul de pictură al lui Alberti situa la storia în centrul gîndirii artistice solicitate de imperativele noilor veacuri; la începuturile evului modern, cînd un David, și mai tîrziu un Delacroix, se angajau cu arta lor ca factori lucizi ai transformărilor ce se operau în conștiința istorică a umanității. Gîndirea de pictor a lui Ion Nicodim aparține evident acestei nobile tulpini artistice. Eticitatea funciară a tuturor demersurilor sale l-a situat printre cei care nu pot accepta să-și ușureze misiunea — și într-un atare context psihic, gravitatea implicării sale în operă va apare și mai evidentă cînd pictorul se va confrunta cu dimensiunea obiectivă a inspirației istorice. Procesul complex al integrării acesteia asigură sunetul interior al necesarului pathos eroic, asimilarea perfectă cu tensiunea chemării interioare poate proiecta imaginile în acea lume de rosturi străvechi, de străveche legendă istorică, pe care poporul și interpreții lor in aeternum, poeții, au creat-o dintotdeauna; constituind aceasta, cum arăta odată Burckhardt, într-un text tocmai despre « pictura istorică » — țelul suprem spre care trebuie să tindă o atare pictură pentru ca într-adevăr să acționeze asupra stratului celui mai profund al conștiinței — să depășească localul și temporalul, situîndu-se în zona marilor simboluri universale. Chiar atunci cînd era chemat să evoce un moment de precisă incidență temporală în istoria poporului nostru — cum este cel al întemeierii statelor feudale, sorginte a istoriei europene a Românilor — prin imboldul originar al imaginației sale picturale, Ion Nicodim trebuia să realizeze o compoziție emblematică și simbolică, aptă să transmită esența semnificativă a evenimentelor istorice evocate. Capacitatea de concentrare simbolică a imaginației sale picturale se dovedea înzestrată cu puterea de a capta adevărul istoric dincolo de aparența lui temporală, contingentă, și prin aceasta, inițiativa lui artistică se înscrie într-o tipică tendință a gîndirii umaniste, anume aceea de a acorda dimensiunii istorice o valoare superioară, aproape transcendentă, dacă nu chiar sacră, prin proiectarea virtuții ei exemplare. Căci iată cum stau lucrurile cu această frescă a întemeierii Țărilor Române realizată de Ion Nicodim:

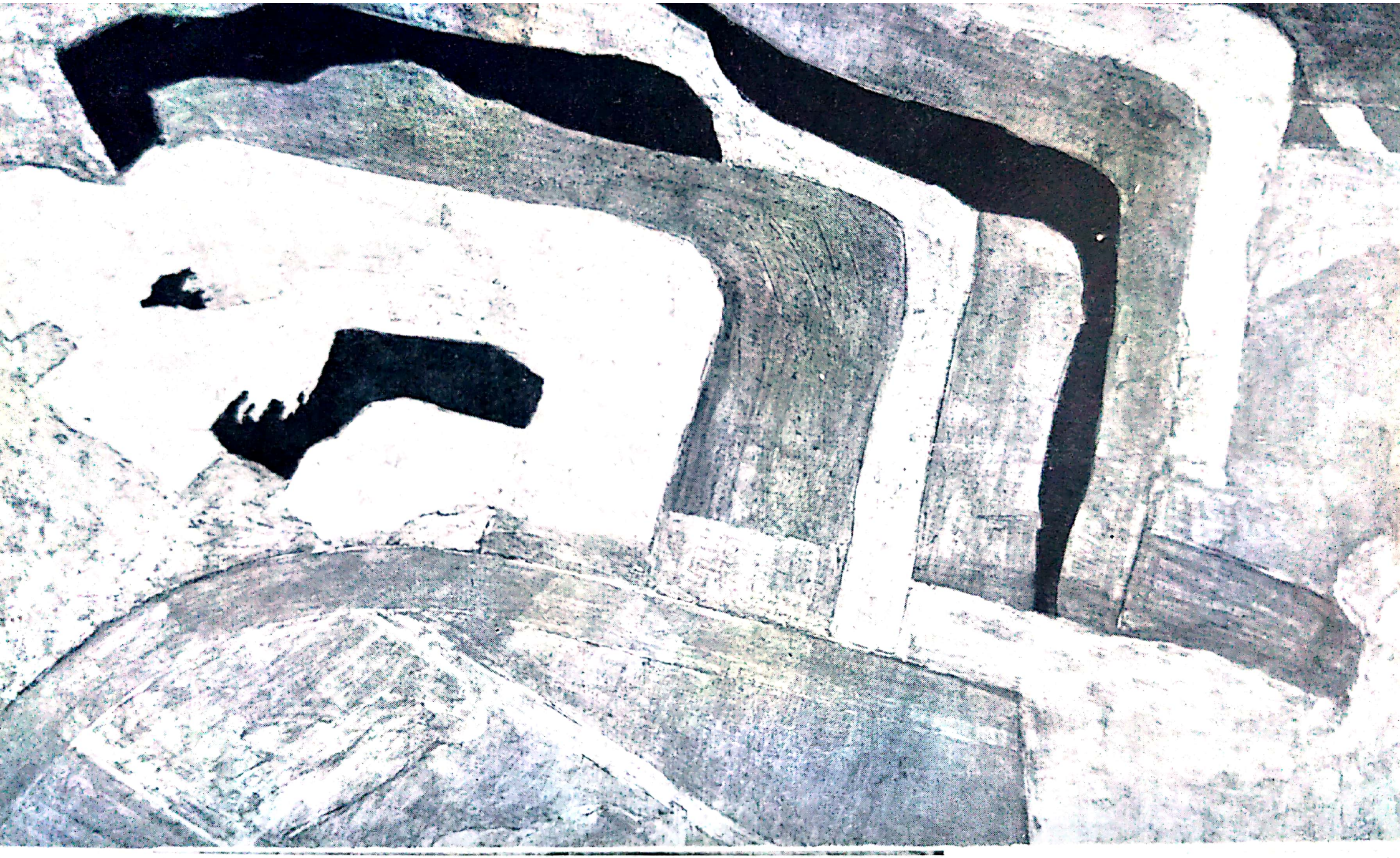
Un tumult vizual ritmat de imense spade, un tropot grăbit de cai ne întîmpină în învălmășita scenă de bătălie ce ocupă jumătatea din stînga a tabloului: este evocat aici momentul culminant al bătăliei de la Posada, din noembrie 1330, în care regele Ungariei Carol Robert izbutea cu mare dificultate, fugind, să-și salveze viața. Bătălie ce a însemnat, cum se știe, cucerirea independenței de stat a Țării Românești — respingerea definitivă a încercărilor coroanei ungare de a-și urma expansiunea la sudul Carpaților — instituirea « singură, de sine stăpînitoare » a domniei românești în

Scanned with OKEN Scanner

ținuturile dintre Carpați și Dunăre. Aici unde « lucrurile se adunaseră cu o lungă răbdare » — după vorba lui Nicolae Iorga — poporul român viețuia într-o democrație sătească și « Românul organizînd pe alt Român », prefăcuse această conviețuire într-un stat organic. Era un popor — tot cu rostirea inspirată a marelui istoric — « născut din libertate și căruia această condiție de libertate îi este elementul primordial și absolut pentru viață ». Era firesc ca în momentul în care marea putere vecină, în tendința ei imperială de cucerire de noi teritorii, încerca să-și afirme stăpînirea și în aceste părți, era firesc să înfrunte hotărîta voința de viață liberă a formațiilor statale de aici: iar războiul ce urma nu însemna propriu zis un război, ci « defensivă populară ». Ca și vînătoarea de mai tîrziu de pe plaiurile Moldovei de sus, un asemenea război era acea « fîntînă de viață » a umanității inocente, celebrată de vocea profetică a unui poet ca William Blake: « Those Visions of Human Life and Shadows of Wisdom and Knowledge/. . . War and Hunting, the two Fountains of the River of Life » (« Aceste viziuni de viață umană și premonitoare umbre de-nțelepciune și cunoaștere/ . . . Război și Vînătoare, cele două izvoare ale Rîului Vieții . . . ») Pictorul nostru a știut să imprime efigiei emblematice a acestui « război al vieții » pecetea înfruntării unui zid ferm de nezguduită tărie: orizontalele și oblicele repetate ale spadelor făuresc imaginea intervenției unei forțe irezistibile, drastice și implacabile, ca un element trezit în vitala-i rezistență al naturii însăși. Pictorul a ales această imagine a unei lupte între oșteni-cavaleri, renunțînd la prea cunoscutele reprezentări din Chronicon Pictum Vindobonense din 1358, ale atacării armatei regale cu pietre și săgeți de pe înălțimile defileului în care aceasta se angajase: asemenea înfruntări de cavaleri sînt amintite într-adevăr chiar în descrierea respectivei cronici, iar episodul fugii regelui, cum e înfățișat aici (un singur amănunt fiind reluat din miniaturi, acea vedenie a ochilor exorbitați sub vizierele celor fugăriți) se află evocat întocmai, ca o luptă corp la corp și crunte încrucișări de paloșe, în amănunțita descriere dintr-o diplomă regală, dată numai la cinci ani după respectivul eveniment (text în cuprinsul căruia ar putea fi aflată și o sugestie justificatoare a personajului desbrăcat de zale, răsturnat și despicat de vălmășagul săbiilor, intervenind în compoziție cu un necesar accent de verticale). În sprijinul acestei alegeri, al unei lupte medievale de cavaleri, și al renunțării la exploatatul episod ilustrat în Chronicon Pictum, de prea facile sugestii pitorești-primitive, autorul ar mai putea de altfel invoca și gravura — fie ea chiar generică — din Chronicon Hungarorum a lui Johannes de Thurocz, tipărită la Augsburg, în 1484.

Fără îndoială că biruința lui Basarab — care izbutea astfel să impună respectul țării sale — era dobîndită atît de oastea țării, cît și de cea a căpeteniilor feudale — prin instituirea acelei fraterne solidarități naționale dintre « oastea domnească », întocmită din țărani, și « oastea mică », feudală, a boierilor — fraternitate ce va asigura tradiția izbînzilor împotriva năvălitorilor vreme de aproape două secole și va face să se recunoască (precum, bunăoară, de către geograful Münster) în autohtonii acestor țări « oameni crunți » ce-au izbutit să-și facă pămîntul « de necucerit ». Organizarea feudală cavalerească a oștirii atestată încă din secolul al XIV-lea aici (prin documente revelatorii ce-l făceau și pe Iorga să-și retragă teza oștirii « de săgeți și măciuci ») — îndreptățea pe pictor să aleagă pentru evocarea vechilor gesta de vitejie această efigie medievală, ce îngăduia o mai directă rezonanță heraldică.

Pe fondul de un albastru întunecat se profilează în extrema stîngă ritmul acut al picioarelor cailor fugind — de o admirabilă compoziție de curbe frînte, brune, negre și albe, intarsiate ca într-o prețioasă tapiserie — în ultimul plan, fruntea și ochii regelui îngrozit apărînd în spatele coamei unui august armăsar, de un cald, superb brun-ocru mat, ca al unei siluete de umbră estompîndu-se fanată în amurgul gloriei vane. Marile suprafețe somptuoase, a valtrapului — un strălucitor albastru de cobalt, pe care vibrează stins griul prădalnicelor embleme șoimești — și a pavezei — de un roșu pal

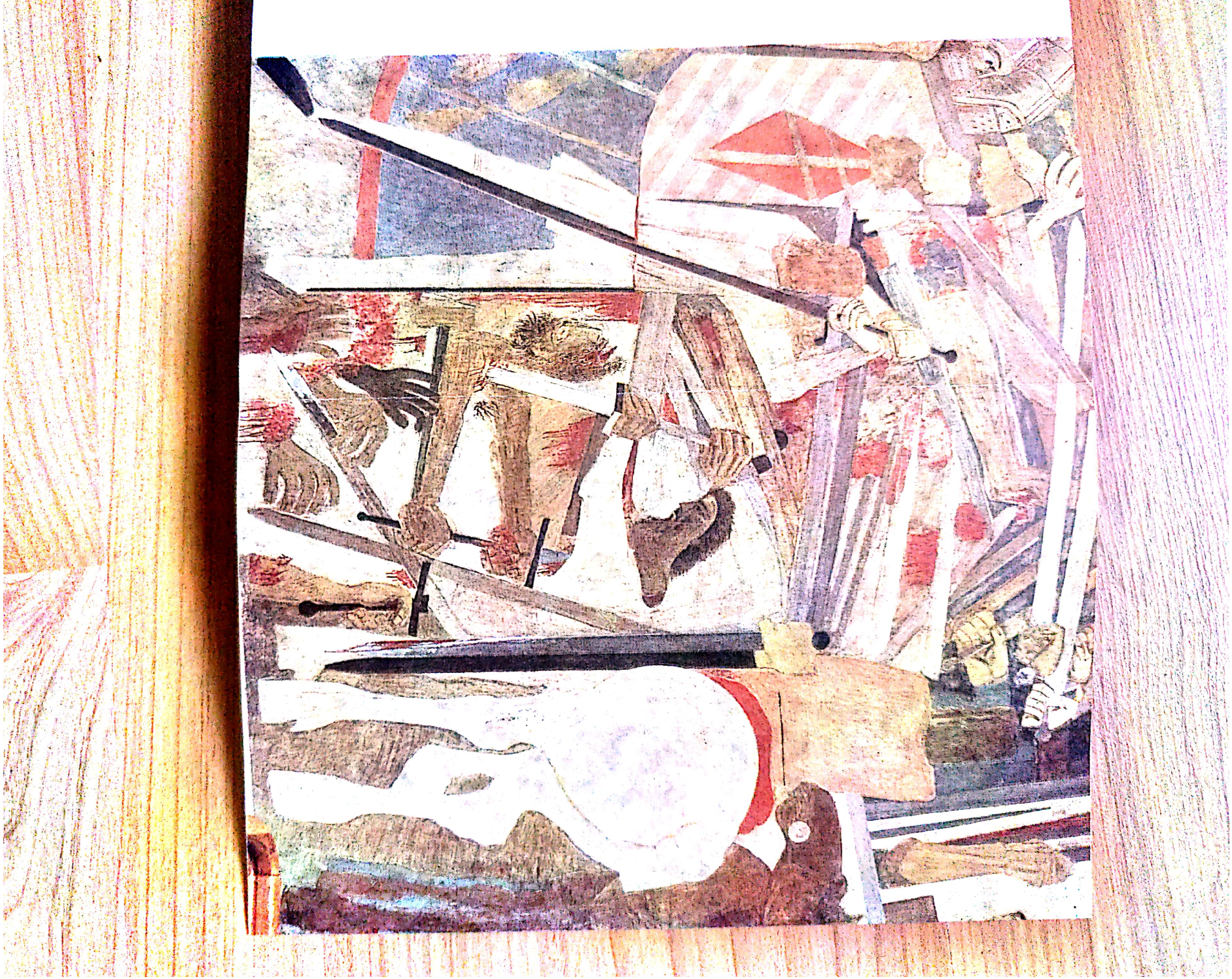


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

vinos, cu matul, mort argint al insemnelor regale — au și ele ritmul fugarnic al cailor. Iar în spatele lor apar concentrarea inextricabilelor săbii, disperata svîrcolire a mîinilor goale ale celor prăbușiți; ropotul dur al paloșelor din dreapta așezare a steagului de « viteji valahi » (cum îi numește amintita diplomă din 1335: « fortiores valachorum pugnatores »), căzînd ca « o ploaie torențială » (« velut imbres pluviorum ») asupra acelor prinși « ca peștii în plasă sau în vîrște » (« seu pisces in gustrio vel sagena comprehensi ») și « strînși ca de un zid mușcător » («ut muro obstricti momordivis ») — metafore din aceeași diplomă, reluate și de Chronicon pictum, și cărora imaginația pictorului le-a aflat o sintetică echivalență vizuală, parcă vrednică, prin emblematica sa austeră dar și naiva concentrare, de tonul latinei diplomatice medievale — slovă solemnă de apolog în care destinul a vrut să rămînă săpate aceste gesta războinice ale întemeierii independenței românești. Sub această imagine, în planul de jos, mai legat de spațiul privitorului, se înalță spatele unei figuri svelte de luptător — în veșminte albe, sugerînd portul popular, cu o imensă spadă ca o diagonală intensivă a tectonicei sale întregi, făcînd gestul celei mai vajnice lovituri; iar dincolo de el, scena cruntă a uciderii unui vrăjmaș: grava figură bărboasă, încastrată într-o zonă de alb văros, pare, prin gestul calm și suveran al străpungerii cu lama de un liturgic alb-argintiu a spadei — a oficia un adevărat ritual simbolic, căci, frustă și hidoasă, țepoasa figură pămîntie pe care-o ucide, împingînd-o către întunecatele mîini retezate și sîngerînde ce o reclamă — este aidoma unei ostile iasme chtoniene — poate simbolul celui de-al doilea flagel — minciuna, înșelăciunea, — care amenință, alături de armia dușmană, existența unei comunități și pe care îl conjura o străveche tradiție indo-europeană. În tendința sa de a evoca printr-o concentrare simbolică spiritul unui război ce instituia drepturile sacre la viață ale unei comunități împotriva forțelor agresive — tensiunea imaginației pictorului, în ultima vreme, nu odată vizitată de umbra expresionistă, atingea astfel, prin compunerea acestei imagini, adîncimile istorice și simbolice ale destinului colectiv al omului. Și această scenă de ucidere a hîdei arătări vrăjmașe pare într-adevăr dotată cu acea energie ce descătușează forțele vitale, a săvîrșirii necesare a unui ritual, căci compoziția întreagă, asemenea unui arbore de gigantice ramuri, pare să crească de aici, ca dintr-un cuib radicular și să-și întindă după vigurosul hățiș central, gloria calmă a coroanei sale către dreapta.

Recunoscînd o atare expansiune compozițională ne vine în minte creșterea „de stejar", (« oaken character ») descifrată de un eminent critic englez în ordonarea spațială a frescelor marelui Piero della Francesca: și aflăm astfel o confirmare a intimei asimilări a viziunii pierești efectuate de stilul pictorului nostru. Transfigurarea acesteia o mai întîlnim și în grupul oșteanului pe cal alb ce formează o solemnă cezură centrală; el aduce o rezonanță din formele arhitecturale clădite odată cu saturația luminoasă a culorii, forme alternate cîteodată sumbre și luminoase, precum aici (siluetele celor doi cai), ca și din neclintirea lor arhaică și rustică, ce sînt proprii lui Piero. Construite cu o clară geometrie uccelliană, formele largi și ferme ale acestui grup, cu limpezimea culorii lor de o egală vibrație, evocă certitudine de neturburat și constanță interioară. Și apoi începînd de sus, în jumătatea cealată a compoziției, se așternmarile suprafețe ale vieții așezate și sigure de sine. Străjerul-stegar, cu anguloasa frontalitate geometrică, tăiată ca în piatră dură, a pieptului său, cu volumele geometrizate ale feții — care este chiar un autoportret — cu brațul uriaș ca săpat într-o stîncă solidară cu mînerul steagului, pare a se înălța cu acea « rigu-roasă liturgică centralitate » a Cristului înviat al lui Piero. Cu tensiunea privirii sale acute, el scrutează fuga vrăjmașului și deasupra capului desfășoară amplitudinea de alb strălucitor a flamurei, pe care se întinde heraldica siluetă neagră a acvilei cu aripile desfăcute, ca o generoasă deschidere planată a păcii cucerite pentru văz-duhul întreg al țării. De pe steagul biruinței și al păcii, heraldica pasăre coboară

pe stema țării, devenind aquila valachica, purtătoare în cioc a crucii și vegheată de soare și lună: e semnul așezării supreme a țării de sine stătătoare, simbolul ce rezumă semnificația civilă, militară și religioasă a comunității naționale. Și alături se așează herbul Moldovei, « capul cel de bour, de hiară vestită » carele, la fel, « semnează puterea țării nesmintită . . . ». căci în statul muntean — cum sublinia Iorga — și-a avut modelul statul moldovenesc. Insemnele heraldice ale celor două țări surori sigilează ideologia organizării lor statale, și sub pavăza lor înfloresc cetățile și veghează în strîns mănunchi sfatul țării: încinsă de turnuri și ziduri, se însoreşte viața cetății; cubicele clădiri, de o prețioasă vibrație gri-roză, gri-albă, sub înclinatele acoperișuri roșii și gri luminos, cu albul lor îmbibat de var și de soare și presărat de ferestre verzi, albastre, roz-gri, negre, clădiri înălțîndu-se în trepte spre călăuza turlei ocrotitoare, compun o imagine ce evocă încă odată vechile fresce. Și dincolo de aceste insemne ale organizării statale, sub neclătita lor pază, se întinde pacea harnică a țării: un fragment de peisaj frunzos, de un catifelat verde gri, și, încheind compoziția, o imagine de putere și speranță. Sub albastrul profund al cerului, înconjurat de uriașa aureolă sumbră a brazdelor, semănătorul în alba lui cămașă vînturată, cu imensa desagă de seminţe, tivită cu discretele dungi albastre și roșii tipice țesăturilor noastre populare, își înalță viguroasa sa verticală și hotărîtul său rodnic gest rotit. Figura lui apare încastrată aici de veacuri, săvîrșind un rit parcă fără început și fără sfîrșit. În toată această a doua jumătate a compoziției, pictorul a desfășurat ferme și glorioase linii curbe, calme și imense planuri frontale, fiind din totdeauna rostul frontalității de a exprima ființa însăși, esența, netemporalul, entelehia în puritatea ei latentă și incoruptibilă. Și acest fior al vechimii a fost continuu suscitat prin încorporarea organică a repetatelor ecouri din augusta vîrstă a frescei secolelor 14 și 15 italiene (Piero, Fra Angelico, Uccello . . .), și chiar dintr-un ev mural mai adînc, ca și prin însăși materia picturală a frescei, patinate parcă de timp, totul izbutind să realizeze o gravă sacrosancta vetustas, ce se impune de la prima privire și provoacă declanșarea liminară a unei specifice stări sufletești care să permită perceperea tonului simbolic al întregului ansamblu, înainte chiar de lectura lui. Amintindu-și parcă de marea lecție hegeliană ce punea în evidență, în țeserea imensului covor al istoriei, « urzeala » — adică ideea — sub « bătătura » pasiunilor și acțiunilor omenești — pictorul a ales cu bună știință o tratare aluzivă, o reprezentare simbolică, dusă pînă la pura semnificație emblematică — modalitate ce poate invoca în arta cu temă istorică, o vechime tot atît de adîncă cel puțin cît și cea a reprezentării naturaliste, narative și episodice. Fără intenție iluzionistă sau descriptiv-narativă, transmutînd imaginile în simultaneitatea spațiului pictural, realizat printr-o corespondență largă și temperată între formele plane și sintetice, continuu modulate — spațiu pictural care-i este caracteristic — acest pictor savant asigura compoziției sale totalitatea valorii ei semantice. Și concentrarea asupra acestei valori făcea ca elementele frescei să se ordoneze spre a simboliza — în această complexă imagine a întemeierii statelor noastre naționale — cele trei funcțiuni pe care un mare istoric al etniilor antice, G. Dumézil, le-a descoperit și analizat, dintotdeauna prezente în constituirea și convieţuirea comunităților indo-europene: apărarea militară, organizarea ideologică și asigurarea hranei (Mars, Jupiter și Quirinus erau zeitățile tutelare la Romani). Funcțiuni corespunzînd celor trei vocații fundamentale, fără a căror împlinire și pază o comunitate umană riscă pieirea. Fresca lui Ion Nicodim izbutea astfel să transpună un moment cardinal al istoriei naționale în profunzimea străvechilor simboluri ce-i pecetluiau viețuirea în secole: și înțelegem mai bine cum, crescînd organic din interioritatea unei grave meditații istorico-poetice, acea sacrosancta vetustas, de care vorbeam, este de fapt o valoare imanentă a frescei sale.

THEODOR ENESCU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

IOAN ALEXANDRU

KUNST UND GESCHICHTE

Kunst zeitigt sich in der Geschichte, ist mit der geschichtlichen Existenz eines Volkes und eines Ortes Verknüpft; auch vollbringt er, der Mensch, sein Kunstwerk als historisches Wesen.

Seine schöpferische Begabung entdeckt in der Geschichte Zentralereignisse, Schlüsseldaten die sich in neuer, eben seiner Begabung angemessener Sicht ordnen. Schöpferische Gabe wird nicht von Geschichte überwältigt, indem letztere etwa bliebe, was sie gewesen; sie geht vielmehr in dem Erneuernden dieser Begabung auf, die das Wesen eines Volkes für weithin in seinen lebenserhaltenden Tiefen zu erbauen kommt.

Der Dichter vornehmlich ist der, der durch das Wort Geistigkeit lebendig erhält, auch die Sprache von schon erreichtem Status, indem er sie bereichert, nicht absinken lässt. Durch ihn werden zuvor ungekannte Möglichkeiten gesichtet, diese Geistigkeit zu pflegen.

Ein Volk hat durch seine schöpferisch besonders begabten Chance und Pflicht sich als Erbe all dessen berufen zu fühlen, was die gesamte Humanität um der Veredelung des Menschen, um seines Sich-Wiederfindens Willen hervorgebracht hat.

ÎN LIMBI STRĂINE

Die Dichter treten in die Geschichte als Mitformer des Bewusstseins.

Schöpferisch sein heisst gleicherweise bewahren, wiewohl der Schöpfer unter dem Imperativ steht, alles neu zu beginnen.

Ein grosser Dichter ist ein neuer Anfang: Das Erbe lässt sich allein auf diese schöpferische Weise bewahren: der schöpferische Geist ordnet alles im Lichte seiner Berufung, in dem was es schon, allerdings oft auf nur unbefriedigend geläuterte Weise, ist.

Der Dichter heute versteht sich als Erbe aller beispielhafter Zivilisationen einerseits, er ist andererseits einer dem die Geschichte des eigenen Volkes zur ordnenden Verwahrung, zu einem Akt des Sich-Abklärens und Sich-Erneuens anvertraut ist.

Denn die bezeichnenden Ereignisse dieser Geschichte haben uns vor dem Zufälligen, vor Provinzialismus bewahrt.

Jeder Generation von Dichtern kommt die Aufgabe zu, das gesamte Erbe des Volkes zu verwahren und ein Absinken des Volkes in Provinzialismus, ins Belanglose zu verwehren.

Letztlich wird ein Volk im Chor der Völker und vor der Geschichte allein durch die Früchte seiner schöpferischen Kraft gerechtfertigt.

Scanned with OKEN Scanner

ALBA IULIA

Nicht ist der Ort noch Vaterland solange
Das Rad aus Eigenem sich vorwärtsgreift
Und nichts zurücklässt
Als Wald umrandet von Grashalmen und Gräbern;
Dem Wind solange entgegen sich nicht hat gebäumt
Ihn bannend, die Schlange vor dem Tore
Sich um ihn ringelnd nach und nach
Seidenspiralen schlagend um die tote Raupe,

Solang der Quell im Felsinneren verharrt
Im Wurzelwerk verborgen
Und Brunnenschlengel nächtens ihn noch nicht
Auf Hügeln blossleibigt und fremd hervorgerissen haben
Noch schmachtend der Hirt, mit den Nüstern schön
Erfrischt sich hat über seinen Spiegeln
Erschauernd dabei, Silber schlürfend, Lebenssaft und öl
Und diese kostbare Perle, die sein Gebein erhält.

Wird der Mensch erst aus ganzem Gemüt
Leuchte, ein Docht der Wache
In dieser Höhle, der er anheimgelassen
Wird der Auferstehung Lamm zum Löwen

Und tritt heraus, golden-gelb, noch taumelnd
In den Tauglanz morgendlicher Herrlichkeit:
Streift dann sein Schwanz die Eichbäume dass sie ertönen,
Antwortet der Himmel mit einer neuen Feste:
So bist auch du gezeitigt
Akkropolis auf transsilvaner Höhen
Iulia Alba, der Löwe hat dich grossgezogen
Bei Feuer, wenn die Nacht kam, Pelzumwürfe in der Senne.

Appulia-noch stammeltest du
Noch war nicht abgeklärt der Morgen
Der Pelikan des Osten erreichte dich
Und demütigte die Karpaten an diesem Fels.
Dann war er entschwunden-wie Blitz und Sonne hell:
Auf Boden, steinigstem, erwuchs seinen Spuren
Die Rosenknospe weiss,
Ochsenschnauze, die Zunge Mädchenhaft

Erste Erzieherin war dir Daco-Romania
Fest umfingen dich die Wöchnerinnenarme
Das Wort, es ging dir ein ins Blut
Für immer blieb dirs auf den Lippen,

Scanned with OKEN Scanner

An Haupt und Leib haften dir
An Klöppel und weit ausholender Glocke
Mit Donnerwucht dich aus dem Turm zu reissen
Haben zweitausend Jahre auf dich eingehämmert
Gerädert haben sie dich, gegriffen:
Sie fanden sich aus der Mitte der Deinen,
Wort der Väter und der Ahnen,
Mitsamt Gebirgen dich aus Mund und Land zu bannen

Mit Heugabeln kreuzigend dich, Haupt hinuntergehängt
Wie die Erde am Monde schwebt,
Dich zur Lossage deiner selbst zu bringen
Du aber wurdest erfüllt mit Sturm und Gnade.

Wurde dir die Haut abgezogen
Verschlossest du dich tiefer ins Gebein
Und da es unterm Beile barst
Flogen Falter hoch aus Gräbern.

Jetzt ist Stille über den Wäldern
Dort ruht Horias Herz unter dem Aehrenmeer
Und das Haupt des Mihai weist aus dem All
Der Heimat ihren Weg von Morgen.

Karpatenhörner treten wenn es tagt hinaus
Von bräutlichen weissen Schultern getragen
Und schmiegt der wehe Ton die Berge sich herab
Geht ein Duft von Ewigkeit ein in jedes Haus.

GELINDES LICHT (LUMINĂ LINĂ)

Gelindes Licht, Lichter ernst und mild
Ueber Wäldern von Lilien tretet ihr in Erscheinung
Wabenscheibe, gelindes Licht bist du
Tausendgejährten Honigseims Behöhlung.
Von jenseits der Welten kommst du
Unbeirrt, unermüdet
Ein morgendlich Erwachen ohne Ende,
Gelindes Licht, wesenseinig dem gelinden Lichte.

Wer deiner harrt, liebt dich
Weil er dich liebt, hat er die Hoffnung,
Dass eines Tages du, gelindes Licht

Scanned with OKEN Scanner

Bei uns erscheinst in deiner ganzen Fülle.
Ist einer bereit, Glauben dir ganz zu schenken
Heimsuchen werden ihn die Männer drei.

Gelindes Licht, Lichter ernst und mild
Ueber Wäldern von Lilien tretet ihr in Erscheinung
Soviel Nacht ist und Vergessen
Und die Welten alle sind dem Horizont entschwunden
Ihrem Wachen hinterblieben
Der Leuchte Lichter.

Gelindes Licht, Lichter ernst und mild,
Fremde fremdest du an
Licht, gelindes, Hochzeit, Balsam,
Lebensalter um Lebensalter heilst du.
Ist einer betrübt, verarmt
Der Weinende, der Bevorteilte
Und der dürstende Pilger:
Bei deinem Herd haben sie nächtens Stätte gefunden,
Gelindes Licht, göttlich Balsam,
Den Leuchte bekrönt deine Hand
Ueber der nur mit-klingenden Erde
Logos heiliger, gelindes Licht.

MISERERE NOBIS

Entsetzlich diese schwülstige Raupe
Diese stumme Maus. Heuschrecke diese
Mit ihrem Pferdekopf und zuckend Beinen
Die den Planeten aufrebeln. Der Gehörsorgane fehl,
Diese Raupe. Diese sich dahinschleppende Kreatur
Die das All verdunkelt mit ihren Schatten:
Dieser am Fundament der Welt versteinte Ring:
Giftraupe die den Aether stickig
Macht und Samenkörner um ihren Tautropfen bringt.
Schlange, gewaltige, allen Wegkreuzungen
Entsetzen. Erblühter Schimmelfleck
Der dahinzieht: lästig dieser Giftwulstling
Diese Eule, altershohl ist sie,
Diese eingeengte Made. Dieser
Abgekapselte Wurm. Spinne
Die ihr Kreuz den Horizont entlang durch die Hügellandschaft trägt
Unter Peitschehieben der Blitze und Hundegekläffe.
Von allen Geschlechtern verschrieen, kein Schlaf, keine Eltern
Kein Schatten, Stätte keine. Stein, armseliger

Scanned with OKEN Scanner

Der du vrworfen: herrenloser, gedemütigter Knecht;
Diese gutmütige Raupe der Finsternis wird eines Tags
Ja diese entsetzliche Raupe wird
Zum Falter: ein heilig-reiner Falter
Ein Falter ätherisch und weiss, ein Falter der
Unsichtbar, ein gewaltiger Falter ohne den
Man nicht mehr kann. Falter Erstling
Mutterfalter ist er, die kommenden Geschlechter
Vorwegnehmend und bergend
Falter, der Auge, Falter, der Traum
Falter, der Verzücktheit, Falter, der Sohn
Falter, der Vater in Ewigkeit.
Agnus dei, Falter, der Lobgesang, Falter
In voller Leiblichkeit Ueberwinder,
Aus Gräbern hinweggerissen, dahintanzend über Gräbern.

DER FALTER (FLUTURELE)

Nussbäume in dem Hügelgelände, hoch
Und dürr; unseren Seelen erwuchs
Der schwarze Falter
Im Nacken fühl ich ihn, mit Rabenflügeln
Den Himmelsraum verdunkeln
Ueber den Weiden, die die Dürre der Kriegsjahre versengt hatte.
Unter herabhängendem Tischlaken geschwollen
Ein Stück Speck, die Schwarte grau
Ergrünt eine Zwiebel im Winkel
Unterm Bett, neben dürftigem Ledersattel.
Fahl gaukelte der schwarze Falter im Luftmeer
Ueber unserer Aufgeschlossenheit.
Kam sein Flug kreisend
Bekannte Sphären zu berühren
Wurden die Flügel hölzern und ertönten
Ein Stern der vom Himmel stürzte, verstopfte
Die Schornsteine mit seiner dröhnenden Hülle.
Heim suchten uns Hunger, der Wille, Schande,
Schwäche,
Darüber hinaus die Sehnsucht zu schweben
Rücklings auf Nebeln liegend, vom Abend getrieben
Bis an der Welt Ende.
Erneut schlafe ich ein
In Vergangenheit versenke ich mich
Wie in einen enormen Bulbus
In dem Himmel und Erde
Den Gesetzmässigkeiten, die alle Schöpfung betreffen unausweichlich entgegenziehen.

Die Übersetzungen besorgte ULVINE ALEXANDRU

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE BALOTĂ

IOAN ALEXANDRU

poetul Imnelor

Cu cartea sa, *Imne*, « scrisă în zece ani de zile și de nopți », cuprinzînd un florilegiu poetic, o selecție din volumele sale publicate pînă acum, Ioan Alexandru înțelege să încheie ceea ce numește el un « veșmînt », « veșmîntul cel trainic, cămașa dintr-un fir, potrivită în zi de trudă ca și de sărbătoare . . . » Cuvinte care, în simplitatea lor nebătătoare la ochi, mărturisesc o anume credință în rosturile profunde ale poeziei. Desigur, *veșmîntul* trebuie înțeles într-un sens mai adînc și mai cuprinzător, îmbrățișînd tot ceea ce apără și ocrotește, acoperă și descoperă, țesătura poetică — și poezia lui Ioan Alexandru tinde tot mai mult în ultimii ani spre întinsele pînze ale cuvîntării imnice — iar această țesătură se vrea trainică și, mai ales, *necesară*. Ea se vrea o vorbire esențială.

Desigur, înaintarea poetului, la începuturile sale, n-a fost scutită de dibuirile, ezitările, rătăcirile firești ale oricărui început de drum. Dar găsim în cartea

Ultima ediție, adăugită, a prestigiosului instrument de informare culturală mondială « Lexicon der Weltliteratur », redactat de Gero von Wilpert (volumul I, Stuttgart, 1975), în cîteva rînduri concise și dense, prezintă publicului german personalitatea lui Ioan Alexandru enumerînd datele esențiale ale biografiei sale literare; « lirica lui e determinată de datele și imperativele ținutului său natal, Transilvania », afirmă dicționarul, accentuînd, în succinta caracterizare că, pentru poetul român, idealul unei trăiri autentice și interioare rămîne nedespărțit de un simț al abnegației, ca și de sentimentul solidarității adînci cu colectivitatea căreia, prin rădăcini, îi aparține. Relevantă, în acest sens, este formula finală a acestui lapidar portret: « Poetul cîntă mîntuirea nu ca ființă individuală, ci în comunitatea tuturor celor ce i-au premers și a tuturor celor ce vor veni ».

Scanned with OKEN Scanner

Imnelor lui Ioan Alexandru o cale în poezie, un itinerar spiritual ce poate fi urmărit, o ascensiune. De altfel, într-un scurt preambul la volumul său, poetul mărturisește: « Intrați în grai sîntem pe-un drum ca pe un fel de scară ce mijlocește marele urcuș ». Intrarea în grai echivalează cu o învestitură și cu o gravă obligație asumată. Pentru poetul nostru, poezia este existență, dar nu în înțelesul rilkeanului Orfeu care folosește această formulă. Poezia nu este pentru el o artă care invadează existența și o devoră, ci una prin care existența se împlinește. « Cuvîntul nu istovește, nu pustiește / Un adaos din nimic la ceea ce știm că există. / Încă o noutate fără sfîrșit. / Cuvîntul e cel de-al doilea pas făcut de sus / Și de jos dintr-o dată pe tărîmul de nuntă ». Versurile acestea aparțin unui înalt platou atins mai tîrziu de poetul Ioan Alexandru în drumul său. Dar, cum spuneam, acest drum a început în penumbra sfîșiată de iluminări a unei conștiințe juvenile.

Cum să vă spun se intitula, în 1964, primul volum al tînărului poet. Într-un *Autoportret* liric al său, din acest ciclu, el se recunoștea mistuit de ardori pe care încă nu le înțelegea (« Robit de mine însumi c-o patimă nebună »), se simțea atras de marele, de tainicul gol al tuturor posibilelor (« mereu mi-e dor de zări necunoscute »). Nimic în această primă epocă a poeziei lui Ioan Alexandru nu tulbura pe cel care-l întovărășește mai apoi în drumul său, ca bănuiala — pe care în mod evident o are poetul — a revelațiilor viitoare, ceea ce va apare mai apoi din plin, iată, aici, în golul tiparului primitor.

Poezia acestor începuturi este înfrigurată de așteptări. Poetul scrutează parcă întunericul, caută și nu știe încă prea bine ce caută. « Nimeni nu te cunoaște cu adevărat / Pădurile te bănuiesc o zare, / Fluierele din satul meu — vis, / Clopotele — cer ». Versurile acestea din amplul poem *Sentimentul mării*, care prefigurează — cu tonuri elegiace însă — marile imne de mai tîrziu, sînt o expresie a acelui sentiment al tainei de dincolo de orizont care străbate poezia din primele cicluri ale lui Ioan Alexandru. Imaginea eminesciană a Luceafărului străbătînd spațiile cosmice în căutarea lui Demiurg i se oferea poetului încă foarte tînăr, ca o emblemă a propriilor avînturi. « Intinse aripile sub Luceafăr / Atîta depărtare grozavă mă înfioară . . . / Deodată pornit, zborul mă arde. / Pînă unde voi răzbi, pînă unde? » Și apoi: « Ce e zborul meu acum / Decît drumul în nedrum, / Fire în nefire și / Sigur sens ce va veni ! » Un mînz ce se ridică pentru întîia oară, lumea care se-ncheagă din haos *(Mînzul)*, aripile lipite peste noapte de umerii băiatului *(La zece ani)*, bucuria gravă a adolescentului îndrăgostit de stele *(Adolescent)*, tot atîtea imagini parabolice ale începutului. Poetul se știe « începător » în mai multe sensuri ale cuvîntului, și în « graiul » său poetic simți fervoarea celui care se inițiază. De aceea poate, printre poeziile din prima sa perioadă, cele care-l anunță cu adevărat pe el, cel care va deveni mai tîrziu, sînt cele exultante. *Beau lapte* se intitulează, cu o domoală sfidare transilvană, una: « Sînt zeul tinereții ce-n lapte mă răzbun ».

Scanned with OKEN Scanner

Transilvania originilor sale i-a oferit poetului Ioan Alexandru nu numai spațiul unor experiențe morale decisive, ci și acela al imaginarului plin de lucruri și făpturi de pilde. Univers familiar, humă fertilă a spiritului, a inimii. El se va întoarce iarăși și iarăși la acest spațiu originar, cu fervoare pentru rădăcini. Un Ardeal istoric și foarte concret se conjugă cu un Ardeal mitic și cu o proiecție a sa ideală. Dar iată cîteva versuri din poezia *Cosmosul meu:* « E o pășune în Ardeal cu arbori străvechi / Înnegriți de umbră și scorburi mari / Cu viespi și roiuri de furnicare/ Și muri copți cînd grîul dă în pîrgă. / Pe dealuri ard noaptea urme de picior desculț/ Aprinse de lună și în colibe de lemn pe roți. / Ciurdarii visează mereu rîpa aceea prăbușită / De un cutremur la începutul pămîntului ».

Ciclul *Viața deocamdată* abundă în imagini emblematice care — în această etapă a creației poetului — organizează discursul liric. Evenimente pline de tîlc se petrec, intervenții ale imponderabilului în țesătura de rînd a lucrurilor comune. Cu o mare prospețime senzorială i se înfățișează poetului care veghează chipurile unei lumi îndrăgite. Urcușurile, saltul, zborul, momente ale ascensiunii unui suflet disponibil își găsesc expresia vibrîndă, deși rareori patetică. « Rămîne un turn de nimenea văzut / ce ne ridică-n fiecare zi să auzim / Mai limpede și rece nesfîrșitul » *(Ciocîrliile)*. « Scîndura de balans », « cumpăna fîntînii », tot ce înalță în slavă pentru a coborî apoi în adîncuri, închipuie figuri privilegiate ale poetului.

« TIMES LITERARY SUPPLEMENT » DESPRE IOAN ALEXANDRU

Oprindu-se în mod semnificativ asupra personalității poetice a lui Ioan Alexandru, *Times Literary Supplement*, în numărul său din 30 ianuarie 1976, întreprinde o succintă dar relevantă trecere în revistă a evoluției scriitorului, de la cărțile sale mai vechi, cum ar fi « Viața deocamdată » sau « Infernul discutabil », pînă la apariția recentă a volumului « Imne », subiect principal al recenziei intitulate *Object and Icon*, și semnată de Virgil Nemoianu.

După o concisă caracterizare a generației ce se afla la debutul afirmării în perioada anilor '60 căreia Ioan Alexandru îi aparține prin formație, semnatarul articolului vede în autorul « Imnelor », astăzi, pe unul din reprezentanții acelui grup care au trecut cu succes primul mare examen al timpului.

« Ultimul volum demonstrează grăitor că atitudinea lui Ioan Alexandru față de poezie, în mai puțin de zece ani, a urmat traiectoria unei prefaceri ascendente și bine controlate. Dacă poemele sale timpurii sunau violent și naiv, fiind scrise cu un fel de candoare expresionistă, dacă imaginea lumii pe care o reflectau era întunecoasă și aparent fără ieșire, dacă dorințele umane păreau necioplite și brute, lumina pîlpîind abia, obiectele — spectrale și neșlefuite — un cu totul alt registru poetic devine evident mai tîrziu . . . Ioan Alexandru a ajuns acum să evite stridența metaforică și imagistica șocant insolită, forma versului său a devenit mai cuminte și așezată. Un *topos* crucial, frecvent întîlnit la el este astăzi « pustia », cu încărcătura ei

Scanned with OKEN Scanner

Cuvîntul nu-i era nicidecum indiferent acestui liric, în acele prime etape ale itinerariului său. Întîlnirea cu vorbele unui grai străin îl cutremură — « Am intrat în codrii unei limbi străine » — ,îl întoarce cu mai multă rîvnă spre cercetarea iubitoare a cuvintelor propriei limbi. Căci Ioan Alexandru se ştie şi se mărturiseşte aparţinînd unei patrii spirituale în care cuvintele alcătuiesc însăşi casa fiinţei, apărătoarea permanenţelor, a celor ce rămîn. « Mă trag din neam străvechi, de cîntăreţi dieci . . . », astfel îşi proclamă el « originile ».

Este ciudat, deşi explicabil poate prin rigorile unei selecţii de autori din perspectiva actuală a poetului, că, în culegerea *Imne*, el păstrează prea puţine poezii din cele două volume *Infernul discutabil* şi, mai ales, *Vămile pustiei* — care l-au consacrat în conştiinţa literară contemporană şi în care apele tulburi, incerte, ale începuturilor decantîndu-se, rămîne, asemenea lichidului de cristalizare, o substanţă poetică fertilă. În această materie generoasă germinează formele unei sensibilităţi noi.

O germinaţie nicidecum lesnicioasă. Mai prins decît oricînd în solul originar, « poetul» înaintează « cu trudă şi sfială » — cum spune titlul uneia din poeziile sale din acea perioadă. Calea sa întru poezie duce prin tărîmurile turmentate ale unor naşteri geologice. Astfel, în poezia *În aşteptare*, el se vede veghind peste apele întunecate şi reci, participînd la eforturile comune ale omenirii. « Cu omul din spatele meu / Ducem împreună o uşă — lemnul din care-i / Închipuită brutal e ud

plurivalentă de înţelesuri, — unele pozitive, altele negative . . . Vizual, maniera lui Ioan Alexandru trezeşte asociaţii cu stilul icoanelor populare pictate pe lemn », afirmă autorul recenziei, « în consonanţă, desigur, cu înclinaţiile poetului pentru formula verbală extremă, cum ar fi binecuvîntarea şi blestemul. Tonuri împrumutate de la Hölderlin şi Pindar (dascăli recunoscuţi ai lui Ioan Alexandru : o versiune idiosincratică din poemele celui din urmă a văzut, de altfel, de curînd lumina tiparului sub semnătura lui) — departe de a oglindi o afectare mimetică, reprezintă, în fapt, o trăsătură comună : dorinţa de curprindere a sublimului şi de răscumpărare a concretului, prin edificarea unor universuri reduse de obiecte purificate. »

Punînd cititorul englez la curent cu rădăcinile folclorice ale imagisticii poetului, autorul recenziei continuă : « Ioan Alexandru, este originar din nordul Transilvaniei, un ţinut care a dus secole de-a rîndul o existenţă umilă, ritualizată, oferind simboluri multiple pentru ideea răscumpărării virtuale a universului fizic. Ţinutul său natal e locul unde figurile legendare ale conducătorilor şi revoluţionarilor martiri au fost păstrate cu sfinţenie de imagistica populară, în evocări simbolice întreţesute cu fiinţe angelice înaripate sau pelicani miraculoşi, hrănindu-şi cu propriul sînge vlăstarele. » Punînd în final accentul pe linia progresivă a acestei creaţii poetice, izvorîtă dintr-o sensibilitate de excepţie, articolul din *Times Literary Supplement* subliniază tendinţa scriitorului — nu lipsită de aspecte controversabile — de a construi, într-un limbaj proaspăt şi totuşi foarte vechi, uneori abisal, capete noi de pod în dialectica, niciodată epuizată, dintre tradiţie şi inovaţie.

Scanned with OKEN Scanner

și greu și zgîriat, / Ca și cum toate bătăile absurde ale lumii / Cu cai săgeți și coifuri ar fi avut nemijlocit / Loc pe întinsurile ei . . . » *(Omul)*.

Conștiința însăși a ascensiunii, obscură încă în primele volume, se luminează în *Vămile pustiei*, chiar dacă tonalitatea generală a acestui ciclu este aceea, tenebroasă, a viziunilor eschatologice. În *Imne*, Ioan Alexandru a păstrat din acel volum poemul *Ascensiunea*, în care sensul liricii sale se revelează ca acela al unei experiențe spirituale trăite la incandescență. Experiență a *pustiei*, înainte de toate, noapte obscură a sufletului pe care o străbate, dar mai apoi triumfătoare, extatică, trăire a bucuriei. În poezia ce poartă titlul *Bucurie*, și care anunță *Imnele bucuriei* de mai tîrziu, întrezărește acea « iubire » în care se vor sublima amarurile « infernului discutabil » și ale « vămilor pustiei ». « De n-ai fi-n mine însumi/ Clădit cu ce-aș tînji după tine? »

Căci la o înaltă lirică a iubirii, a împărtășirii în iubire, a bucuriei de a iubi ajunge poetul Ioan Alexandru în *Imnele bucuriei* cu care se încheie acel *veșmînt* poetic al celor zece ani trăiți întru poezie. Desigur, mentori spirituali au marcat drumul poetului: Hölderlin, Pindar (pe care-l traduce cu acribia lipsită de pedanterie a unui filolog în sensul puternic, etimologic al cuvintului) sînt printre aceștia. Dar marea matcă este aceea a verbului « de-acasă ». *Graiul patriei* se deschide cu următoarele versuri: « Numai cel ce vine de-acasă trimes / Are drept la cuvînt. Iată vorbește/ Se deschide, destăinuie / Mutul fără de grai, graiul fără cuvînt, / Mult așteptatul tunet din senin, / Biată limbă a focului ». Sîntem « umbra graiului » după Ioan Alexandru, « la obîrșia Patriei ». Aici sînt izvoarele Imnului, « Laptele marilor noastre surse de Imn ».

Ciclul *Imnelor bucuriei* — una dintre cele mai înalte împliniri ale liricii noastre contemporane — este o țesătură poematică *de sărbătoare*. Sărbătorescul constituie, poate, trăsătura cea mai marcantă a acestei poezii, altfel deloc aulice. Descoperi aici o retorică insinuantă, excluzînd elocvența, alcătuită din straturi diverse de vorbire, din mai multe registre vocale, în care apele subterane ale patosului irump fără violență, în care se face auzită o voce intonînd — cînd solemn, cînd simplu, cînd apodictic, cînd interogativ — cîntarea Carpaților, a luminii, a luceafărului de seară, a morților, a garoafei, a întoarcerii, ca și apologia lui Ștefan cel Mare, ori a lui Avram Iancu.

« Și-i veșnic Imn și veșnic sărbătoare ». Ioan Alexandru s-a întors la sursele lirismului (multă vreme imnul, oda au format întreaga poezie lirică). Într-o odă « către Eminescu », poetul nostru mărturisește: « Eu viu dintre acești țărani, / Păstor diac să dau adînc de știre / Că universu-ntreg a înflorit / Și toate sînt lumină și iubire ». *Imnele* lui Ioan Alexandru nu sînt toate ode triumfale. Ezitarea, candorile unui suflet ingenuu, rîvna de a propovădui, de a învăța, a discipolului și urmașului păstorilor dieci din Ardeal, elanul spiritual dau substanței lirice din *Imnele bucuriei*, densitatea unei *cărți de învățătură* poetică, nu didactică desigur, în înțelesul plin al cuvîntului, pe care i-l dădeau bătrînii dascăli.

Scanned with OKEN Scanner

Once upon a time there
Was an aged man. He
Had nine handsome boys, they
Came to life through him. He
Has not taught them any
Trade nor handicraft:
Neither ploughing lands, nor
Herding cows and hogs, nor
Rearing horses, oxen.
Yet he has them taught to
Hunt in forests dark.

Off they went to hunt in
Forests dark and wild.
There they hunted till they
Found a brook, a bridge and
Trace of wondrous deer.
Those they traced, hunted
So they've gotten lost and
Changed into stags.

Yet their father could not
Bear to stay at home: he
Took his bow and went to
Forests dark and wild.
There he found the brook and
Trace of wondrous deer.
After them he went and
To a spring he came:
There he saw nine stags.
On his knees at once he
Sank to aim at them.
Lo! the tallest stag, he
Spake to him these words:
"Dearest father mine! oh
Do not shoot at us!
Else we will thee seize with
Antlers tall and strong.
And we will thee throw from
Mountain slope to slope, from
Mountain woods to woods, from
Rocks to rocks so fast:
Woe! then wilt, dear father
On the ragged boulders
Break to smithereens."
Yet their father unto
Them he spake these words:
"Oh, my dearest boys, my
Children most beloved!
Come, oh come with me to
Your beloved mother!
Yearning is your mother
Woeful, sad, for you:
Lighted are the torches,
Laid the tables are, and
Full of wine the cups.
Cups are on the table,
Crying stands she there;
Cups replete with wine, yet
Sobbing sits she there."
But the tallest stag he
Spake to him these words and
Gave him answer thus:
"Father, dearest father
Go thou home, go home to
Our beloved mother!
Yet we shall not go!

We'll not go with you for
Never shall our antlers
Enter gates and doors, but
Only woods and shrubs;
Never shall our bodies
Wear a shirt and coat, but
Only foliage;
Nevermore our feet shall
Walk on houses' floors but
Only on the sward;
Nevermore our mouth shall
Drink from cups and jugs but
From the dearest springs.

Once upon a time there
Was an aged man, he
Had nine handsome boys.
Never has he taught them
Any handicraft, he
Taught them only how to
Hunt in forests dark.
There they roamed, hunted
All the year around, and
Changed into stags in
Forests dark and wild.
Never will their antlers
Enter gates and doors, but
Only woods and shrubs;
Never will their bodies
Wear a shirt and coat but
Only foliage;
Nevermore their feet will
Walk on houses' floors but
Only on the sward;
Nevermore their mouth will
Drink from cups and jugs but
From the dearest springs.

VOCAȚIA UNIVERSALĂ
A CREAȚIEI POPULARE
ROMÂNEȘTI

FRANCISC LÁSZLÓ

O revelație: originalul românesc al CANTATEI PROFANE de BÉLA BARTÓK

1. Colindul fiilor vînători metamorfozați în cerbi

Aprilie 1914. Béla Bartók, pianist și compozitor de reputație mondială, profesor al Academiei regale de muzică din Budapesta, cutreiera satele județului Turda-Arieș pentru a nota și înregistra pe cilindri de fonograf cîntecele și jocurile țăranilor români. Numele său este cunoscut și dincoace de lanțul Carpaților Meridionali. Cu cîțiva ani în urmă, el făcuse o vizită la București « pentru a se împrieteni cu românii », cum scria pe o ilustrată trimisă mamei sale, și cîștigase aprecierea unor reprezentanți de seamă ai culturii românești, ca Ioan Bianu și D. G. Kiriac. Tezaurul de 371 de *Cântece poporale românești din comitatul Bihor*, culese de muzicianul maghiar cu ajutorul dezinteresat al lui Ion Bușița, profesor de desen și muzică la Beiuș, apăruse în 1913 sub auspiciile Academiei Române. Tînărul profesor din Budapesta învățase chiar limba română pentru a putea nota fără ajutor nu numai melodiile ci și textele cîntecelor populare românești. Studiul său *Dialectul muzical al poporului român din Hunedoara* se află sub tipar, manuscrisul volumului de folclor maramureșean, pe care Bartók îl proiectase împreună cu Tiberiu Brediceanu și Ioan Bîrlea, este definitivat. Printre compozițiile sale timpurii, programate adesea în turneele sale, se numără și cîteva piese românești, ca de exemplu celebrele *Două dansuri românești* din 1910. . .

Originalul textului manuscris de la pagina 69 este proprietatea Dlui Béla Bartók Jr., iar fotocopia traducerii engleze, scrisă de mîna compozitorului, se află în păstrarea Arhivelor Bartók de la Budapesta, cărora le exprimăm recunoștința noastră și pe această cale, pentru permisiunea de a publica reproducerile.

Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera politică nu este cîtuşi de puţin prielnică pentru asemenea gesturi şi fapte de apropiere. Lumea presimte catastrofa care o ameninţă, dar Bartók pare să nu observe ceea ce se petrece în jurul său. Sau — dimpotrivă? Cert este că, în preajma primului război mondial care avea să prilejuiască omenirii imense pierderi umane, morale şi materiale şi în care România şi Ungaria urmau să devină ţări duşmane, Bartók cerceta cu mai mult zel folclorul românesc decît pe acela al neamului său. Printre piesele culese în acea ultimă primăvară « de pace » se numără colindul despre fiii vînători metamorfozaţi în cerbi, notat şi imprimat după interpretarea lui Vasile Suciu, de 31 ani, din Urisiu de Sus, judeţul Turda-Arieş. Acesta a fost un moment crucial, nu numai pentru Bartók, care pe baza acestui text de colind a compus în 1930 una dintre capodoperele muzicale cele mai răscolitoare ale secolului nostru, ci şi pentru colindul amintit. Descoperindu-l, Bartók a salvat de la pieire *un adevărat monument al artei orale româneşti, o creaţie* populară *comparabilă, ca valoare, cu Miorita sau cu Meşterul Manole*. Textul, scris de mîna lui Bartók, se află reprodus la paginile 76—77.

O altă variantă, găsită de Bartók în aceeaşi zonă folclorică, la Idicel, deşi trunchiată şi cu mult mai scurtă, conţine cîteva versuri noi faţă de textul notat de la Vasile Suciu, ca de exemplu catrenul:

/. . . Maica ta v'aşteaptă/
Cu păhar pe masă,
Tăt plîngînd pîn casă,
Cu păhar de gin
Pîn casă plîngînd.

sau terţina:

Trupurile noaşte
Nu umblă'n cămeşă,
Făr' numai prin frunză.

După izbucnirea războiului mondial, Bartók îi scria lui Bianu: « Voiam de mult să vă scriu, dar evenimentele au declanşat în mine asemenea emoţii încît aproape că m-au paralizat. Ceea ce aş dori cel mai mult este ca cel puţin între noi şi România să se menţină pacea. Dar orice s-ar întîmpla, rămîn fidel muncii începute: consider ca scop al vieţii mele să continui şi să termin studierea muzicii populare româneşti, cel puţin în Transilvania ». După cum se ştie, dorinţa muzicianului nu s-a împlinit. El a continuat studiul muzicii populare româneşti şi în emigraţie, pînă în pragul morţii, dar a fost departe de a-l fi putut termina, pentru că, constrîns de împrejurări, în curînd trebuia să pună capăt activităţii sale de culegător al folclorului românesc. (Ultima oară a cules la români în vara anului 1918, în zona Beiuşului, unde a început această muncă în 1909.) Revenind la fiii vînători metamorfozaţi în cerbi, este important să remarcăm că printre miile de piese din colecţia de folclor românesc a lui Bartók, apărută în bună parte postum, nu se mai găsesc alte variante ale acestui colind. Abia în 1940, doi ani după ce congenialul său colaborator şi prieten, Constantin Brăiloiu, a publicat versiunea de la Urisiu de Sus, atrăgînd atenţia specialiştilor asupra însemnătăţii excepţionale a acestui text, Ilarion Cocişiu, un folclorist format în şcoala lui Brăiloiu, a descoperit la Ruja (lîngă Agnita, în judeţul Sibiu) o nouă variantă, urmînd apoi să o găsească şi un alt discipol al lui Brăiloiu, Ioan R. Nicola, la Zagon (judeţul Covasna, 1955) şi în jurul Aiudului (două variante, 1956, 1968), iar Virgil Medan la Urisiu de Sus (1963). Nu este cazul să facem aici o analiză comparată a acestor versiuni mai mult sau mai puţin fragmentare; a făcut-o Nicola în studiul său intitulat *Colinda vînătorilor metamorfozaţi în cerbi* (« Lucrări de muzicologie », vol. 4, Cluj, 1968). Am ţinut să menţio-

Scanned with OKEN Scanner

năm toate variantele care reprezintă azi colindul acesta pentru a demonstra că el este *deosebit de rar, pe cale de a dispărea din arta orală românească* și că Bartók, în 1914, a descoperit această capodoperă — care în trecut circula, probabil, în sute sau mii de variante — *în ultimul moment*.

2. De la colind la cantată

Bartók definitivase pentru tipar colecția sa de colinde în primăvara anului 1926. Este aproape de necrezut că această capodoperă științifică a fost publicată abia în 1968, la aproape un sfert de secol după moartea autorului ei ! Cu toate eforturile lui Bartók și ale lui Brăiloiu, încercările de a edita acest volum la București sau la Londra, cu text românesc, german sau englez, au eșuat pe rînd; cu prețul unui efort material greu și umilitor, Bartók a tipărit în 1935, pe cont propriu, prima parte a volumului: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*.

Firește, Bartók nu s-a apropiat de colinde numai ca cercetător al folclorului ci și cu sensibilitatea artistului creator. El a dat la iveală în 1915 două cicluri de *Melodii de colinde românești* prelucrate pentru pian. Muzicologul maghiar János Breuer a arătat recent, într-un studiu dedicat anume acestei probleme, că ritmica colindelor s-a integrat în limbajul muzical cel mai personal al compozitorului, fiind prezentă, la un nivel superior de stilizare, și într-o mulțime de lucrări care de altfel nu sînt de inspirație folclorică directă. Din colindul despre fiii vînători metamorfozați în cerbi l-a atras mai mult textul decît melodia. Pornind de la acest text, el a compus acea capodoperă care, în anii '30, în condițiile crizei economice mondiale și, apoi, ale înaintării amenințătoare a fascismului, echivala cu un imn al libertății: *Cantata profana*.

Partitura scrisă pentru tenor și bariton solo, cor mixt dublu și orchestră a fost terminată la 8 septembrie 1930. Prima audiție a avut loc la Londra, în 1934, an în care lucrarea a fost și tipărită la editura Universal din Viena. În patria compozitorului, ea a răsunat numai în 1936. Cum se explică această tergiversare într-o perioadă în care Bartók își consolidase de mult locul în rîndul celor mai de seamă creatori contemporani, iar lucrările sale noi erau așteptate de public, de artiști și de editorul său cu cel mai viu interes?

Unul dintre motivele întîrzierii a devenit cunoscut — sau cel puțin bănuit — încă de cînd biografii lui Bartók au dezvăluit faptul că el intenționa să integreze *Cantata profana* într-un ciclu mai mare, compus din trei (sau patru) părți: o cantată maghiară, una română și alta slovacă (se pare, cu o parte introductivă, care avea să aibă și ea dimensiunile unei cantate). Această lucrare vocal-simfonică de mari proporții era menită să exprime ideea de înfrățire a celor trei popoare dunărene. S-ar părea că Bartók nu dorea să cînte *Cantata profana* pînă cînd nu realizează întreg ansamblul de cantate, și că el a lăsat-o din mînă numai după ce a renunțat la acest plan grandios. Dar de ce a renunțat la el?

Pentru a putea răspunde la această întrebare și pentru a putea reconstitui, cel puțin în linii mari, procesul de geneză al *Cantatei profana*, ar trebuie să cunoaștem corespondența, deocamdată inedită, dintre compozitor și editura Universal, precum și tezaurul de documente, păstrat în Arhivele Bartók din New York (Bartók Estate), acesta fiind greu accesibil cercetătorului. În ceea ce privește geneza libretului, primele premise ale reconstituirii lui au fost create de muzicologul belgian Denis Dille, timp de un deceniu custode al Arhivelor Bartók din Budapesta, care, în 1968, a publicat volumul de colinde, făcînd astfel cunoscute cele două variante ale textului, culese de Bartók. Dille a publicat în 1970, în volumul 4 al publicației *Documenta Bartókiana*, și un studiu despre textul *Cantatei profana*. Revelația acestui studiu o

Scanned with OKEN Scanner

constituie un libret al cantatei, în limba română, reprodus în facsimil după manuscriul lui Bartók. Examinînd circumstanțele și toate documentele accesibile lui, Dille a ajuns la concluzia că acest libret este o sinteză a celor două variante populare culese de Bartók și, ca atare, o versiune intermediară care stă la baza libretului propriu-zis, în limba maghiară, pe baza căruia Bartók a conceput partitura.

Intuind însemnătatea excepțională a libretului românesc și nemulțumit de concluziile lui Dille, am supus unui studiu critic toate documentele examinate de el, și într-o lucrare publicată în revista *Művelődés* (îndrumător cultural în limba maghiară care apare sub auspiciile CCES, numărul 9/1975) am arătat că există mai multe indicii care îndreptățesc ipoteza conform căreia tocmai versiunea considerată de Dille intermediară a fost adevăratul libret al *Cantatei*, iar textul maghiar a fost conceput după ce premiera lucrării, cu textul ei original, nu a putut avea loc. Am subliniat în studiu că ceea ce opunem *opiniei* formulate de Dille este doar o *ipoteză* și că aceasta nu va deveni *teză* decît în cazul că obținem dovada capitală: partitura lui Bartók (sau cel puțin unele schițe, fragmente de partitură) în care, sub portativele destinate vocilor cîntate, figurează versurile libretului românesc. Lucrarea noastră se afla sub tipar cînd ni s-a oferit posibilitatea de a conferi asupra acestei probleme cu personalul științific al Arhivelor Bartók din Budapesta, precum și cu custodele de la Bartók Estate New York, Dr. Benjamin Suchoff. Primii ne-au dat un foarte prețios ajutor, punîndu-ne la dispoziție o serie de documente privind diferitele variante și traduceri ale textului *Cantatei profane*, iar Dr-ul Suchoff, la solicitarea noastră, a avut amabilitatea de a reexamina toate variantele Cantatei, aflate în păstrarea sa, și de a ne comunica confirmarea deplină a ipotezei noastre: *primul concept al Cantatei profane conține numai libretul românesc, iar exemplarul pregătit pentru tipar conține și el — alături de versiunea maghiară a lui Bartók și respectiv cea germană semnată de Bence Szabolcsi — originalul românesc.*

Iată-l, reprodus întocmai, pe planșa dintre paginile 80—81, unde trimitem pe cititor.

3. Pe drumurile universalității — și ale restituirii

Colindul românesc metamorfozat în libret de cantată a fost publicat prima oară în limba maghiară, în prestigioasa revistă literară *Nyugat* (Occidentul ; nr. 1 din 1930) din Budapesta, în versiunea lui József Erdélyi. Spre deosebire de afirmațiile unora, care susțin că poetul ar fi tradus un colind românesc, menționăm că textul lui Erdélyi transpune în versuri maghiare libretul românesc al lui Bartók ; este cert că însuși compozitorul l-a rugat să i-l traducă. Am putut studia exemplarul revistei din biblioteca lui Bartók: însemnările făcute pe marginea textului, schimbările introduse dovedesc nemulțumirea sa față de munca lui Erdélyi, căruia, totuși, îi aparține meritul de a fi făcut primul pas spre afirmarea universală a acestui text.

Partitura publicată în 1934 la editura Universal conținea două texte: traducerile lui Bartók și Szabolcsi în limba maghiară și germană. Prima este ceva mai dezvoltată decît libretul românesc (122 versuri față de 107), dar reprezintă o versiune poetică destul de apropiată de original, spre deosebire de textul german, care este o adaptare mai liberă. Dar de ce a omis editura textul românesc, pe care Bartók l-a introdus și în exemplarul definitivat pentru tipar? Deocamdată nu putem să răspundem la această întrebare. Cert rămîne doar faptul că Bartók a considerat și pe mai departe libretul românesc drept textul de bază al *Cantatei profane* și a ținut să publice în partitură, pe o pagină separată, traducerea sa germană mot-à-mot, indicînd clar că eventualele traduceri în alte limbi trebuie să se facă pe baza acestui original.

Scanned with OKEN Scanner

După cum am mai amintit, în același an, a avut loc și premiera *Cantatei*, la Londra, unde ea s-a cîntat cu textul englez al lui M. D. Calvocoressi ; acest text s-a publicat în 1951 în noua partitură bilingvă (germană-engleză) a aceleiași edituri (iată și epurarea celui de al doilea text bartókian din partitură, aceea a textului maghiar !). De atunci, *Cantata profana* a cucerit lumea muzicală, a devenit o piesă de repertoriu a marilor coruri de concerte de pretutindeni, a răsunat în nenumărate manifestări muzicale și emisiuni radiofonice și se propagă pe toate meridianele globului prin intermediul unor versiuni discografice de mare succes. Azi, nici nu ar mai fi posibil să reconstituim cariera acestei lucrări sau să adunăm toate textele pe care ea a fost cîntată. În afară de cele amintite, mai deținem doar cîteva : o nouă versiune engleză semnată de Robert Shaw (1955), o versiune italiană editată (și realizată?) de Massimo Mila (1969) și o versiune rusă nesemnată, publicată pe coperta unui disc (SLPX 11510). Dintre versiunile textului, realizate în limbi de largă circulație, trebuie să menționăm poemul lui Bartók în limba engleză, conceput în America, în perioada emigrației. « The first product of my career as an English poet » — scria compozitorul cu o ironie amară despre această încercare.

În urma răsunetului pe care l-a stîrnit premiera *Cantatei*, Brăiloiu a publicat în 1938 una dintre sursele lui Bartók, versiunea de la Urisiu de Sus. Aceasta a fost versificată în limba maghiară de István Komjáthi pe baza unei traduceri documentare, efectuată de etnomuzicologul Gábor Lükő, fost discipol al lui Brăiloiu, și publicată la Debrețin, în 1947. În 1966, Lükő a publicat și o versiune proprie, o traducere deosebit de reușită care, deși respectă întocmai versificația originalului, redă cu fidelitate atît sensul, cît și cuvintele acestuia. În 1968, odată cu publicarea culegerii de colinde a lui Bartók, au apărut și versiunile germane ale celor două variante culese de Bartók, semnate de Gottfried Habenicht ; acestea sînt însă traduceri de interes pur documentar.

Libretul românesc care a stat la baza premierei bucureștene din 1961 a fost realizat de folcloristul Tiberiu Alexandru (un alt colaborator al lui Brăiloiu!) care a integrat în textul său, bazat pe versiunile lui Bartók, și cele 57 de versuri ale colindului din Urisiu de Sus, cunoscute din publicația lui Brăiloiu. Dirijorul primei audiții, Constantin Bugeanu, aducîndu-și aminte de acest eveniment, mărturisește că a avut impresia unei prime audiții absolute, pentru că lucrarea s-a cîntat prima oară cu text românesc, deci cu textul original. Premiera a fost, într-adevăr, un splendid act de restituire, în sensul că interpreții au dăruit publicului românesc o valoare universală izvorîtă din geniul colectiv al acestui neam. Dar această restituire a fost doar parțială. *Prima audiție mondială a versiunii originale, cu textul românesc, descoperită acum*, ar putea să constituie împlinirea acelui deziderat firesc pe care dirijorul nostru l-a prevăzut în 1961.

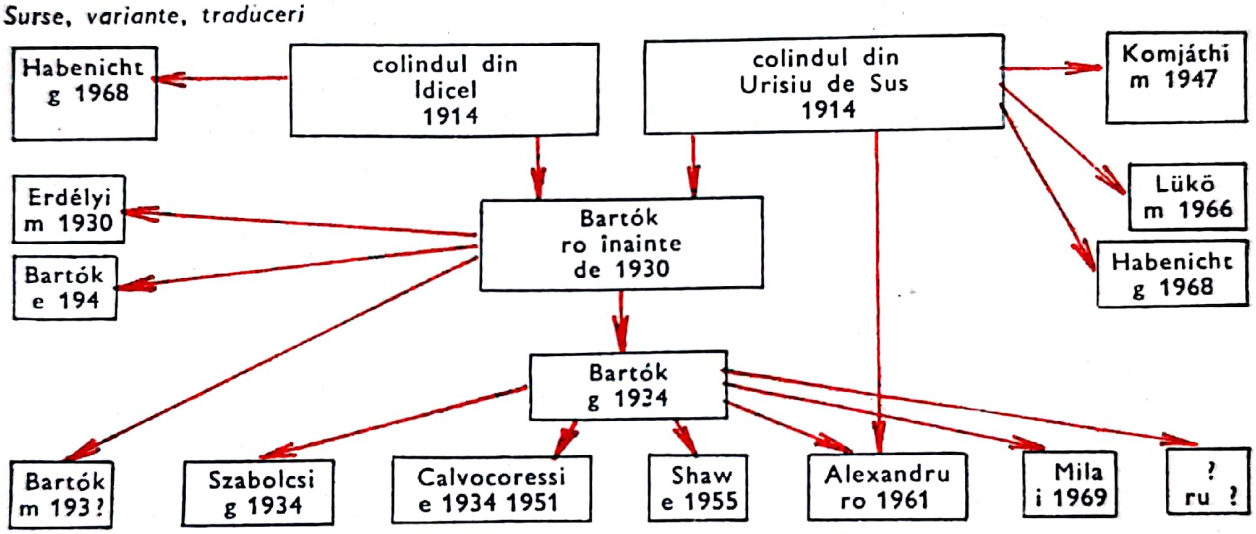
Actul de restituire va fi binevenit și la nivelul interpretării științifice. Substanța ideatică a colindului și a *Cantatei* este susceptibilă de cele mai diferite exegeze. În deceniul '30, în condițiile amenințării fasciste, mesajul operei părea univoc : ea răsuna ca o disperată afirmare a dreptului la libertate, chiar dacă prețul cu care trebuia răsplătit era enorm. Ulterior, după ce Bartók, adversar ireductibil al fascismului, a părăsit Europa, și s-a stabilit în America de Nord, unde nu putea să se aclimatizeze, a fost firesc să se deslușească din *Cantata profana* o profeție timpurie privind însuși destinul profetului. Interpreții de peste hotare ai subiectului fac uneori incursiuni profunde în tezaurul de mituri al omenirii pentru a stabili corespondențe și similitudini cu alte mituri de exod ale altor popoare, sau cu cerbul ca personificare a principiului feminin « care, aidoma lui Kirké, ne înjosește la condiția animalică » ; un alt exeget susține că subiectul este relativ recent și simbolizează, foarte direct, destinul dezertorilor care scapă de serviciul militar (care, în

Scanned with OKEN Scanner

feudalism, putea să dureze și 8—12 ani) numai cu prețul de a hoinări prin munți și de a nu se încrede nici în părinții lor proprii. În sfîrșit, într-o lucrare mai recentă, se susține că în colindul fiilor vînători metamorfozați în cerbi avem de a face cu mitul genezei poporului român: tatăl simbolizează soldații trimiși de Roma pentru a readuce la vatră pe acei legionari care nu s-au retras de aici împreună cu trupele romane, ci au ales libertatea găsită pe aceste meleaguri; ciocnirea armată are loc la Podul lui Traian, echivalentul punții din textul lui Bartók. . .

Critica acestor tălmăciri atît de divergente și interpretarea acestui subiect în contextul mitologiei românești ar depăși competența muzicologului. În ceea ce ne privește, credem că ne-am făcut datoria cînd am reconstituit un adevăr biografic, un moment cheie din geneza *Cantatei profane* și am evocat aici cîteva fapte privind destinul contemporan al unei creații populare românești dintre cele mai valoroase. Credem că înseși aceste fapte îndeamnă cu elocință la împlinirea acelui act complex de restituire prin care colindul fiilor vînători metamorfozați în cerbi, această creație orală a poporului român, salvată de pieire și integrată în circulația universală a valorilor spirituale, va trebui să-și recapete locul în conștiința colectivă a acestui popor.

Surse, variante, traduceri



Notă. Schița noastră genealogică cuprinde sursele folclorice descoperite de Bartók, variantele de text create de el, precum și traducerile acestor surse și variante, menționate în studiul nostru. Data uneori se referă la anul culegerii sau conceperii, altădată la tipărirea sau la prima prezentare publică a textului respectiv. La traduceri nu se specifică dacă este vorba de o tălmăcire documentară, de un text literar independent de muzică sau, dimpotrivă, de o traducere aplicată sub partidele vocale ale partiturii. Abrevierile noastre: e=englez, g=german, i=italian, m=maghiar, ro=românesc, ru=rusesc. *(Fr. L.)*

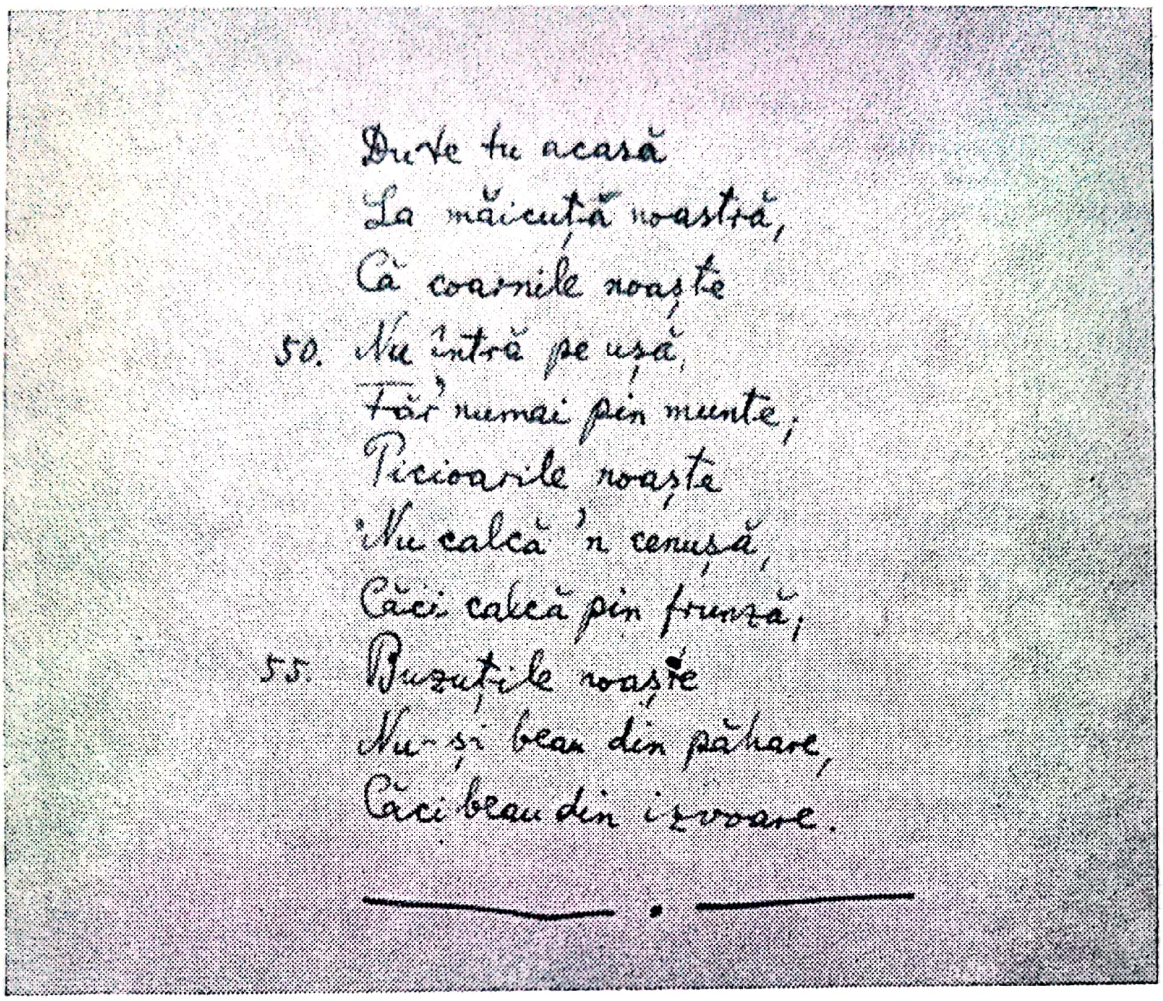
Scanned with OKEN Scanner

4/a. (Unisiu de sus; (Mel. 12 x.)

(Rapsc

Cel încheș bătrân(ă)
El că și-o d-aruncă(ă)
Noroc să-i spună!
El nu-i-o învățat
Mice vrăcăraș,
Făr' el i-o învățat
Munții la vânat.
*Ațâta și-a vânat,
Punte și-au d-aflat,
Urmă de cerb mare;
*Ațâta au umărit,
Până s'au rătăcit
Și s'au neftinat[2])
'N noroc cerbi de munte.
Drag tăicuțu lor
Nu și-a mai răbdat
Și el s'o luat,
Pușca și-a'ntăglat
Și 'n munți a vânat.
Punte și-au d-aflat,
Noroc cerb de munte;
'Ntr'on genunche-o stat,
Țeas au să-i săpete.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o grăit:
—Drag tăicuțul nostru
Nu ne săpeta,
Că noi te-om lua
În cești coarne rași[3])
Și noi te-om țăpa
Țăt din munte 'n munte
Și din plai în plai
Și din pleatră 'n pleatră
Țăt fără te-i face.
Tăicușorul lor
Din grai și-o stăpat:
—Dragi sicuții mei!
Haidați voi acasă
La măicuța voastră!
Cu dor vă așteaptă,
Cu măsuță 'ntinsă,
Cu făclii aprinse,
Cu pahare pline.
Cerbul cel mai mare
Din grai și-o grăit:
—Drag tăicuțul nostru

1) Porunci. 2) = schimbat. 3) = pietre.


Duce tu acasă
La măicuța noastră,
Că coarnele noaște
Nu intră pe ușă,
Fără numai pin munte;
Piciorele noaște
Nu calcă 'n cenușă,
Căci calcă pin frunză;
Buzuțile noaște
Nu-și bea din pahare,
Căci bea din izvoare.

MONICA BRĂTULESCU

Cu privire la sursele populare ale libretului CANTATEI PROFANE

Comentarii și ipoteze

Din confruntarea variantelor populare culese de Bartók cu libretul românesc al Cantatei Profana, putem constata că textul compoziției nu reprezintă rezultatul unei prelucrări propriu-zise; contopind cu tact și finețe cele două exemplare de folclor, Bartók a obținut « une variante combinatoire[1] », un libret care încorporează, fără a denatura, modelele care-i stau la bază.

Că libretul Cantatei a fost conceput inițial în românește — Francisc László aduce în acest sens dovezi incontestabile — sau că Bartók s-a arătat nemulțumit de traducerea lui Erdélyi, sînt fapte care decurg din logica internă a marilor mesaje, din aderența lor la sunetul propriu limbii din care emană.

Scanned with OKEN Scanner

Versurile Cantatei răsună astăzi pe meridiane diferite în somptuoase săli de concert; prea puțini dintre cei care ascultă fermecați tălmăcirile libretului Cantatei, deslușesc în nucleul acestei lucrări glasul unui mit românesc. De asemenea, trebuie să recunoaștem că din păcate, nici publicul larg românesc nu are cunoștință de existența variantelor [2] pe temeiul cărora Bartók a scris libretul Cantatei.

Cauzele acestui nemeritat destin aparțin unor factori multipli.

Un prim motiv trebuie căutat în apariția atît de tîrzie a textelor populare amintite. Personalități de seamă ale culturii românești au resimțit acest lucru ca o imensă pierdere pentru patrimoniul nostru spiritual. « Că tipărirea textelor a trebuit amînată pe alte timpuri (« spätere Zeiten ») nu poate fi îndeajuns de plîns » [3] exclama cu amărăciune etnomuzicologul nostru de renume mondial Constantin Brăiloiu.

Ignorarea mitului românesc al metamorfozei vînătorilor se explică însă și prin referință la alte coordonate. Cele două variante culese de Bartók sînt colinde. Numeroase confuzii au contribuit la crearea unei imagini false asupra acestui gen.

Este insuficient cunoscut, credem, faptul că trei pătrimi din repertoriul colindei [4], vehiculează teme și motive străine de influența bisericii. Numind colindele laice « colinde sociale », Acad. Alexandru Rosetti [5] sublinia tocmai caracterul lor esențial. Prin intermediul unor reprezentări simbolice sau micro-narațiuni, colindele laice reflectă structura socială, relațiile de familie, ceremonialele și instituțiile comunității țărănești arhaice; vestigiile acestei comunități s-au perpetuat la noi pînă tîrziu în orînduirea capitalistă.

Una din cauzele care a jucat un rol în slaba difuziune a bogatului repertoriu laic al colindei ține și de natura complexă a folclorului. În pofida unor limite de gen bine precizate, între colindă și baladă există contingențe, incidental chiar coincidențe tematice; în versiunea cea mai veche, versiune care permite descifrarea sensului lor, temele Manole și Miorița îmbracă forma colindei. Parte din culegători, ne referim la cei lipsiți de o pregătire profesională temeinică, au putut subsuma baladei nuclee epice care se circumscriu neîndoelnic colindei.

Cele mai multe erori provin însă din faptul că genul a fost uneori cunoscut, mai ales în mediul citadin, sub formele sale degradate sau de împrumut.

Colinda poate fi apropiată de cîntecul de stea doar în privința prilejului execuției; în opoziție cu cîntecele de stea, cîntece de origine semi-cărturărească, influențate de textul biblic și de poetica vest-europeană, colinda aparține — prin tematica și interferențele sale ceremoniale — vechii noastre culturi populare.

Putem aprecia distanța dintre colindă și dogma creștină raportîndu-ne la un document din 1647, Memorialul pastorului Andreas Mathesius [6] din Cergăul Mic, jud. Alba. Mathesius, care nu omite a preciza că enoriașii săi colindau în românește (« ihre Kolinden walachisch singen »), se indignează împotriva colindelor, numite de pastor cîntece drăcești, blestemate de Dumnezeu (« Traifelsgesenger, Gottesslesterliche Kolinden »). Este semnificativ faptul că elementele creștine, care au pătruns de altfel doar într-o porțiune redusă a repertoriului colindei, au fost asimilate unor reprezentări mitologice pre-existente; Isus dansează cu sora soarelui, Sfîntul Ilie [7] zvîrle cu fulgerul și trăznetul, iar demiurgul, într-o versiune care contravine Genezei, așează « ab initio » cerul pe patru stîlpi de argint.

Revenind la variantele culese de Bartók (v. fotocopiile de la pp. 76—77 și 83) putem constata că acestea nu prezintă nicio tangență cu creștinismul.

Înainte de a încerca să oferim o posibilă interpretare a acestei colinde, considerăm util a da cîteva date preliminare. Cele două texte consemnate de Bartók aparțin unui tip rar de colindă. După știința noastră, în afara exemplarelor sus-citate, au

Scanned with OKEN Scanner

mai fost găsite alte șase variante: două texte culese de I. Cocișiu și aflate în Arhiva Institutului de Cercetări etnologice și dialectologice, București (fg. 5120 b, Hendorf-Sibiu, 1931 și fg. 8921 a, Ruja-Agnita, 1940), trei texte datorate lui I. R. Nicola [8] (Zagon-Sf. Gheorghe, 1955, Măgina-Aiud, 1956, Leorinți-Rădești-Aiud, 1968) și un text depozitat în Arhiva din Cluj și cules de V. Medan (mg. 700 a, Urisiu de Sus-Reghin, 1963).

Ne vom îngădui să adăugăm la glosele lui Bartók cîteva sumare observații menite a facilita lectura textului. Ne referim strict la colinda 4 a (v. fotocopia de la pp. 76—77) care poate fi considerată în termenii relativi ai analizei drept varianta princeps a tipului de care ne ocupăm. Semnalăm mai întîi că transcrierea de teren a lui Bartók conține o greșeală [9], corectată în volumul editat de Dille; acel derutant *punte* din versurile 9 și 20 este de fapt *pîn'ce, pînă*. Vocala « ă » pusă între paranteze de Bartók (v. rîndurile 1 și 12) reprezintă o silabă de întregire — una din consecințele lingvistice ale simbiozei dintre muzică și vers care se poate constata în execuția tradițională a cîntecului popular românesc. *Țîră* înserat versului 34, înseamnă *țărînă, pulbere*. *Înțăgla* (v. versul 18) derivă din substantivul *țagă, țacă* = vîrf de săgeată. Asociația dintre pușcă și verbul a înțăgla evidențiază un aspect tipic textelor vechi de folclor. Încercarea de « a aduce la zi » elemente sau tehnici demult dispărute (în cazul de față vînătoarea cu arcul) duce fatalmente la inconsecvențe stilistice. De remarcat faptul că pușca, pomenită în versul 18, este curînd abandonată; versurile următoare (v. versurile 22—23 și 27) se referă la arc și săgeată, elemente care corespund în mod evident matricei acestei colinde, după cum rezultă și din consultarea celorlalte variante ale tipului.

Toate coordonatele textului indică apartenența sa la stratul arhaic al folclorului: lexicul, topica și versul hexasilabic, tipic textelor noastre rituale mai vechi.

Părăsind terenul observațiilor de detaliu, vom trece la comentariul unor interpretări ale acestei colinde considerate în ansamblul ei și într-o perspectivă mai largă.

Desigur, mitul metamorfozei vînătorilor transpus în libret a putut fi interpretat de către ascultătorii Cantatei ca un protest împotriva fascismului sau ca o profeție privitoare la destinul compozitorului. Limbajul artei ca și limbajul mitului — prin bogăția latențelor — oferă posibilitatea unor actualizări succesive. Asemenea interpretări nu elucidează însă semnificația colindei « Cel uncheș bătrîn ».

Interpretarea făcută în spiritul școlii latiniste — interpretare care sprijinindu-se pe o șubredă punte [10] descifrează în acest tip de colindă geneza poporului român — trebuie respinsă de la bun început. Folclorul nu reprezintă un decalc al istoriei. Nu este însă mai puțin adevărat că anumite categorii ale folclorului pot furniza argumente temeinice cu privire la vechimea și continuitatea poporului român pe întreg teritoriul țării. Se poate deasemenea afirma că pentru definirea noțiunii de « specific » studiul colindei și al ceremonialului funebru aduce contribuții însemnate. Cu nepărtinirea sa neatinsă de nici o altă patimă în afară de cea a adevărului, Bartók observa că « Între melodiile de colindă și cele de bocet de o parte, și muzica ungurească de altă parte, nu este nici un fel de legătură » [11]. În aceeași ordine de idei merită a sublinia faptul că tipul « Cel uncheș bătrîn » lipsește din repertoriile colindei bulgărești și ucrainiene; acest tip, care își trage rădăcinile din trecutul îndepărtat, aparține fondului original românesc.

I. R. Nicola, căruia îi revine printre alte merite și acela de-a fi cules trei variante ale colindei « Cel uncheș bătrîn », ezită între mai multe ipoteze. În refuzul fiilor de-a se întoarce acasă, I. R. Nicola vede « legătura atavică cu natura » [12], « Un simbol — care descifrat se pare că însemnează dorul de libertate » [13] dar și o « critică a societății nedrept organizate în cadrul căreia tinerii nu acceptă să se

Scanned with OKEN Scanner

reîntoarcă, preferînd traiul simplu și plin de privațiuni din mijlocul naturii nemărginite etc. » [14].

Deși este un foarte bun cunoscător al culturii populare, I. R. Nicola tratează textul de folclor ca pe un fenomen indistinct de literatură.

Analiza folclorului, și cu deosebire a stratului său mai vechi, impune adoptarea unor criterii și metode specifice ; numeroase imagini, percepute ca produsul inepuizabilei fantezii populare, au o bază concretă etnografică, iar pasaje aparent obscure se luminează brusc prin conexarea la date furnizate de studiul obiceiurilor și istoriei culturii.

Analiza de text a colindei « Cel uncheș bătrîn » infirmă ipoteza (v. Fr. László p. 74) conform căreia acest tip s-ar fi constituit relativ recent, ca reflex al bejeniriii tinerilor recruți. Nu excludem însă de fel posibilitatea ca în împrejurările social-istorice pomenite, mitul vînătorilor să fi fost resimțit de către practicanții obiceiului ca o referință simbolică la experiența prezentului. Colinda uzează de reprezentări sintetice care permit reinterpretarea textului în consens cu circumstanțe modificate. Amintim că în practica tradițională a obiceiului, urarea implicată în simbolica textului are adresanți bine precizați. Taxonomia populară aplică unor colinde titulaturi menite a specifica vîrsta, statutul social sau îndeletnicirea unor categorii de destinatari; colindă « de fată mare », « de flăcău », « de vînător », « de cioban », chiar și o colindă « a cătanei ». Bineînțeles, nu poate fi vorba de existența unui raport strict între conținutul unei colinde și adresantul concret al acesteia, ci doar de alegerea unui text apt a sugera anumite analogii simbolice. În lumina acestor date, putem presupune că tipul « Cel uncheș bătrîn » ar fi îndeplinit în mediul folcloric rolul de colindă « de vînător » sau de colindă « a cătanei ». Nu numai că a pierdut orice conotație folclorică, dar colinda « Cel uncheș bătrîn », a devenit în stadiul contemporan al genului un tip pe cale de dispariție. Regresul acestei colinde se explică prin pierderea afinității de sens între conținutul textului și exercițiul contemporan al obiceiului. În aparență, « Cel uncheș bătrîn » — prin caracterul său frust— contravine practicii obiceiului, care în condițiile vieții moderne ia forma unui amplu spectacol social, [15] prilej al unor urări adresate familiilor.

Vom încerca să deslușim înțelesul mai adînc al metamorfozei vînătorilor raportînd această colindă la sfera mitului.

Pentru cititorul educat în spiritul mitologiilor clasice, apropierea dintre colindă și mit poate părea surprinzătoare. Ținem să precizăm că în ceea ce privește mitul, autorii greco-latini oferă doar referințe indirecte [16]. Homer și Virgiliu s-au bizuit desigur pe cunoașterea miturilor; operele lor reprezintă în esență prelucrări literare destinate recitărilor publice și lecturii.

Cu totul altele sînt funcțiile mitului în formele sale active de manifestare; adînc implicat în rituri, mitul modelează comportamentele, asigură securitatea, coeziunea și echilibrul grupului social. Fără a considera ritul drept sursa exclusivă sau condiția absolut obligatorie a existenței mitului, constatăm că pe o arie etnografică foarte largă [17], între aceste două categorii de manifestări există o strînsă interdependență.

Purtătorii colindei au pierdut desigur de multă vreme conștiința legăturii dintre practica obiceiului și rit. Analiza de ansamblu a genului — operată la nivelul obiceiului și textului — permite însă degajarea substratului mitologic al colindei.

Prin sensul său augural, sens preluat din Calendae, prin unele elemente derivate din Saturnalii și cultul lui Dionisos, ca și prin originea etimologică a termenului colindă, ceremonialul urării poate fi pus în legătură cu ciclul vechilor sărbători greco-latine.

Scanned with OKEN Scanner

Ăci unchieș bătrân
El că și-o d-avut
Nouă fiușori,
Fiușori de trup.
El nu i-o'nvățat
Nici un meșteșug
Nici a plugărie
Nici a stăvărie
Nici a văcărie
Făr'el i-o'nvățat
Nuați la vânat.

Prin codrii vânară
Nouă fiușori.
Atâta și-au vânat,
Punte și-au d-aflat:
Urma de cerb mare.
Atât'au urmărit,
Păn's'au rătăcit
Și ei s'au schimbat în
Nouă cerbi de munte.

Drag tăicuțu lor
Nu și-o mai răbdat,

Iuca și-o'ștaglat
'.. n munți o vânat:
unte și-o d-aflat.
Ba mai și-o d-aflat?
Urma de cerbi mari.
După ei să licară
La fântâna rece.
Într'on genunche-o stat,
Tras-a să-i săgete.
'tă cerbul cel mai mare
-Fiatul cel mai mare -
El din grai așa-o grăit:
„Drag tăicuțul nostru
Nu ne săgeta!
Că noi te-om lua
În coarnile noaște
Și noi te-om țipa
Tot din munte'n munte
Și din plai în plai
Și din peatră 'n peatră,
Și noi te-om trânti
Pe peatra mustioasă,
De tot țâr te-oi face!
Drag tăicuțul nostru,
Tu tot țâr' te-oi face!"

Numai din izvoare beau.

Cel unchieș bătrân
El că și-o d-avut
Nouă fiușori,
Fiușori de trup.
El nu-i o'nvățat
Nici un meșteșug,
Făr' nuntii la vânat.
Atâta și-au vânat
Păn's'au schimbat în
Nouă cerbi de munte.

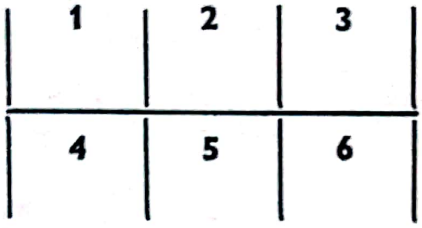
Tăicușoru lor
Din grai și o grăit,
Așa o grăit,
Jară cu gur'așa-o strigat:
„Dragi tăiculiței,
„Dragi fiuții mei!
Haidați voi acasă
La măicuța voastră!
Dragă maica voastră
Cu dor v'așteaptă,
Cu făclii aprinse,
Cu măsuța 'ntinsă
Păharele pline.
Cu păhar pe masă
Tot plângând prin casă,-
Cu păhar de vin
Prin casă plângând."
Cerbul cel mai mare
-Fiușorul cel mare-
Din grai și-o grăit,
Cu gur'așa-o strigat:
„Drag tăicuțul nostru!
„Du-te tu acasă
La maicuța, maica noastră!
Ba noi n'om veni!

Coarnile lor
Nu întră pe ușă,
Făr' numai prin munte;
N'umblă 'n cămeșă
Trupurile lor,
Făr' numai prin frunză;
Picioarele lor
Nu calcă 'n cenușă,
Făr calcă prin frunză;
Buzile lor
Nu-și beau din pahare,
Numai din izvoare.

Ba noi n'om veni:
Că coarnile noaște
Nu întră pe ușă,
Făr' numai prin munte;
Trupurile noaște
Nu umblă 'n cămeșă,
Făr' numai prin frunză;
Picioarile noaște
Nu calcă 'n cenușă,
Numai prin frunză calcă;
Buzuțile noaște
Nu-și beau din pahare,

Scanned with OKEN Scanner

◀ Libretul Cantatei; Versurile se succed pe coloane conform schemei:



Scanned with OKEN Scanner

Nu avem însă suficiente temeiuri pentru a considera tradițiile greco-romane drept sursa exclusivă a colindatului. Un întreg complex de date indică încorporarea în colindă a unor elemente deduse din riturile de adolescență și din persistente practici locale prilejuite de solstițiul de iarnă.

Formele tradiționale de organizare a cetelor de tineri colindători necăsătoriți, obligațiile și prerogativele acestora amintesc prin numeroase aspecte societățile bărbătești, așa numitele *Männerbunde*, confrerii care își trag obîrșia din străvechi rituri de pubertate. [18] Transformările survenite în exercițiul modern al obiceiului au șters în mare măsură legătura colindatului cu ritul, care stăruie astăzi doar ca vestigiu. Marca acestei legături s-a menținut mult mai bine la nivelul textului. Versificația, ritmul, raportul sincretic dintre cuvînt și muzică au funcționat ca un liant; au conferit colindei o coeziune interioară, au apărat-o de fărămițare.

Riturile de pubertate — a căror amprentă se recunoaște și în modelajul basmului fantastic [19] — îndeplineau în societățile vînătorești funcții multiple: în cadrul unor scenarii inițiatice, puberii preluau miturile comunității, erau introduși în secretele îndeletnicirii de vînător și învățau — cu prețul unor suferințe și primejdii — să-și domine repulsiile, orgoliul și teama de moarte.

O categorie de colinde permite descifrarea sursei lor în riturile de pubertate. În cadrul acestor rituri complexe — tipice societăților de vînători — un loc central îl ocupau încercările la care era supus adolescentul; trecerea cu succes a unor probe adesea extrem de dificile, reprezenta pentru neofit condiția obținerii statutului de adult și a dreptului la căsătorie. Funcția premaritală a unor încercări de obîrșie inițiatică s-a menținut deosebit de activă la nivelul textului colindei ; vînătorile sau înfruntările în care se angajează eroii genului se încheie frecvent printr-o căsătorie.

Apropiindu-ne de astădată de textul colindei « Cel uncheș bătrîn » observăm că variantele acestui tip cu o puternică amprentă vînătorească indică drept cadru un loc sălbatic, izolat: » *Munții* la vînat (var. princeps), « 'N *codru* la vînat » (var. Medan), « *Unde iarba crește / În trii să-mpletește* » (var. Nicola Leorinți-Rădești). Recluziunea tinerilor, despărțirea lor de familie este îndelungată, după cum sugerează textul variantelor: mama vînătorilor tînjește cuprinsă de dor (v. var. princeps), iar uncheșul pornit în căutarea feciorilor « Mult mi-o-nconjurat / Anu de-ncheiat » (var. Cocișiu, fg. 5120a). I.R. Nicola consideră « neverosimil ca niște tineri, făpturi omenești în toată firea să părăsească definitiv familia și societatea în dorința năstrușnică de-a trăi în codru » [20]. Amintim că inițierea, localizată deobicei în pădure și prelungită uneori pe o durată mare [21], implica pentru un răstimp o ruptură cu mediul familial.

Violența amenințărilor proferate de fii la adresa tatălui atrage cu deosebire atenția: « Și noi te-om țîpa/ Tăt din munte-n munte / Și din plai în plai / Și din pteatră-n pteatră » (var. princeps) sau « Tăt din coarne-n coarne / Și din stînci în stînci / Pîn'ti-i adînci » (var. Medan). Atitudinea vînătorilor metamorfozați se află în vădit contrast cu tonalitatea generală a genului; cele mai multe colinde exprimă — în termenii alegoriei — un elogiu adus relațiilor de familie armonioase — nesocotirea acestor relații atrăgînd după sine dezastrul final.

Sălbăticia vînătorilor-cerbi nu se explică prin înjosirea lor la condiția animalică; dealtfel între colinda « Cel uncheș bătrîn » și Kirké (v. Fr. László, p. 74) nu se poate stabili niciun raport. Manifestînd ferocitate, fiii uncheșului se conformează unor prescripții; brutalitatea față de mame [22], și în genere violența neofiților, făceau parte dintr-un comportament impus de riturile pubertății. Este semnificativ că tatăl se adresează fiilor, nu în numele său, ci ca emisar al mamei: « Dragi fiuții mei / Haidați voi acasă / La măicuța voastră / Cu dor vă așteaptă / Cu măsuța-ntinsă / Cu făclii aprinse » (var. princeps). Referința la mamă nu este întîmplătoare;

Scanned with OKEN Scanner

inițierea tinerilor, considerată de bărbați ca o lege de neînfrînt, stîrnea femeilor, și mai ales mamelor, groază și o secretă ostilitate. [23]

Metamorfoza vînătorilor din « Cel uncheș bătrîn » nu reprezintă un episod singular în contextul colindei; eroii acesteia se preschimbă adesea în cerbi, păsări. Există fără îndoială un raport între frecvența ridicată a metamorfozelor din colindele vînătorești și practici specifice riturilor de inițiere. Menționăm că în cadrul unor asemenea rituri, neofiții mimau comportamentul animalelor [24] împrumutînd adeseori înfățișarea acestora prin măști zoomorfe. Trebuie să subliniem că pentru o mentalitate arhaică, purtătorul unei măști nu se deghizează, ci se identifică măștii. Mascarea devine astfel o alternativă a metamorfozei. Percepute astăzi ca un procedeu de stil, metamorfozele s-au distanțat considerabil de sursa lor inițiatică. Legătura cu ritul transpare doar în anumite indicații ale textului. Metamorfozele din colindă se înfățișează uneori ca o ipostază temporară, obligatorie pentru o perioadă anumită, « Nouă ani și nouă zile » de pildă. Asemenea neofiților din riturile de pubertate, personajele colindei întruchipate în animale dispun de prerogative speciale; cerbii miraculoși ai colindei pradă nepedepsiți viile și grădinile, iar « Cel uncheș bătrîn » rabdă, fără ripostă, amenințările fiilor metamorfozați.

Stabilind aceste conexiuni, nu sugerăm un raport nemijlocit între textul « Cel uncheș bătrîn » și riturile vînătorești. În procesul elaborării sale mitul își asumă o relativă distanță și libertate față de actele pe care le descrie și fundamentează.

Deasemenea, trebuie să ținem seama și de mutațiile produse prin evoluția mentalității; preluată și transmisă de generații succesive, matricea colindei « Cel uncheș bătrîn » nu s-a menținut intactă.

Cele mai multe variante ale acestui tip omit circumstanțele miraculoase ale metamorfozei vînătorilor. În varianta princeps, vînătorii găsesc o « urmă de cerb mare ». Acest pasaj relativ obscur se clarifică poate prin referință la textul cules de Cocișiu (fig. 5120b); « Sete le-au luat / Ei că s-adăpat / Cerbi că s-au făcut ». Subliniem însă că în șase [25] din cele opt variante ale tipului se precizează că uncheșul și-a îndreptat fiii exclusiv înspre îndeletnicirea de vînător: « Și nu li-o-nvățat / Niciun meșteșug /Nici a plugărie / Nici a străvărie / Făr'a vînărie » (var. Bartók 4b) de ex. Reluînd variantele acestui tip, observăm că metamorfoza atribuită în unele texte blestemului părintesc, (v. var. Nicola, Leorinți-Rădești și Măgina) capătă în alte texte (v. var. Cocișiu fg. 8921a și var. Medan) înțelesul de pedeapsă. Rinterpretată din unghiul de perspectivă al agricultorului și crescătorului de vite, vînătoarea nu mai reprezintă o îndeletnicire prestigioasă; practica excesivă a vînătorii devine reprobabilă și nefastă.

●

Cunoașterea colindei « Cel uncheș bătrîn » justifică și în același timp depășește interesul etnografic.

Lăsăm cititorului bucuria de a aprecia frumusețea gravă a acestui mit românesc.

Scanned with OKEN Scanner

4 C. (Vlaicu) (Mel. 12 c.)

D-oi, ineches bătrân!
Doi fiaţi d-avut,
Doi fiaţi ce trăsc.
Şi nu-o ştiut
Nici ce mâştesug:
Nici a plugărie,
Nici a stăvărie,
Fără a vânărie.
Prin codrii vânară
— — — — — — — — —

După ei să lua
La fântână face,
Gras-o, să-i săgete.
— Dragă tăiculiţă,
Nu ne săgeta,
Că noi te-om lua
Cu coarnile roaştre
Şi te-om întrânti
Pe pleatră[1] muştoasă,
De tăt tăr te-i face.
— Dragii tăiculiţii,
Haidaţi voi acasă!

Maica ta o aşteaptă
Cu păhar pe masă
Cât slângând prin casă,
Cu pahar de gin[2]
Prin casă slângând.
— Dragă tăiculiţă,
Da noi n'om veni,
Că buzele roaşte
Ne beu din păhare
Fără din izvoare;
Cărpurile roaşte
Nu umblă 'n căneşă,
Fără numai prin frunză

1) = peatră. 2) = vin.

NOTE

Cu privire la sursele populare ale libretului CANTATEI PROFANE

[1] Un text amplu care însumează mai multe variante ale unui mit; concept şi metodă utilizate de Claude Lévi-Strauss în analiza miturilor.

[2] Versiunea germană a lui Gottfried Habenicht, inclusă în volumul editat de D. Dille în 1968, se impune cu deosebire atenţiei, prin rigoare şi competenţă.

[3] Constantin Brăiloiu, (Recenzie la) Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde* (Weihnachtslieder), Wien, Universal edition, 1935, Extras din Nr. 10—12, anul III, Oct. -Decemb, 1938, Bucureşti, Institutul Social Român, p. II.

[4] Extragem aceste date din « Indexul tipologic şi bibliografic al colindei », (index bilingv şi antologie a colindei laice) mss. M. Brătulescu predat editurii Minerva în 1968.

[5] Alexandru Rosetti, *Colindele religioase la Români*, Extras din Analele Academiei Române, Seria II, tom XL, Bucureşti, lib. Cartea Românească şi Pavel Suru, 1920, p. I.

[6] V. în George Breazul, *Patrium Carmen*, Contribuţii la Studiul muzicii româneşti, Craiova, Scrisul Românesc (1941), pp. 32—34.

[7] Mircea Eliade sugerează posibilitatea unui raport între Gebeleizis, zeitate tracică descrisă de Herodot, şi Sfîntul Ilie; v. *De Zamolxis à Gengis Khan*, Etudes comparatives sur le Folklore de la Dacie et l'Europe orientale, Paris, Payot, 1970, p. 61.

[8] V.I.R. Nicola, *Colinda vînătorilor metamorfozaţi în cerbi*, în « Lucrări de muzicologie », Conservatorul de muzică G. Dima, Cluj, 1968, vol. 4.

[9] Asupra acestei greşeli atrage atenţia şi I.R. Nicola, op. cit. p. 75.

[10] Puntea, în această interpretare, fiind podul lui Traian.

[11] Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, Adunate şi traduse de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, Luceafărul, 1937, p. 25.

[12] V.I.R. Nicola, op. cit. p. 79.

[13] Ibidem, p. 80.

[14] Iibidem.

[15] Idee pusă în circulaţie de Prof. Mihai Pop. V. *Măştile de lemn din Topeşti-Bîrseşti* în « Revista de Folclor », an III, nr. 1, Bucureşti, 1958, p. 9.

[16] V. M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, p. 138 şi E.O. James, *Mythes et Rites dans le Proche Orient Ancien*, Paris, Payot, 1960, pp. 263, 267.

[17] V. *Mythology of All Races*, in thirteen volumes, New York, Cooper Square Publishers, 1964; v. Clyde Kluckhohn, *Myth and Ritual: A general Theory* în *Studios on Mithology* edited by Robert A. Goerges, Ontario, 1968, 137—167.

[18] V. Susan T. Freeman, *Studies in Rural European Social Organization* în « American Anthropologist », vol. 75, number 3, June 1973, p. 747.

[19] V.V.I. Propp. *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Bucureşti, Univers, 1973.

[20] V.I.R. Nicola, op. cit. p. 78.

[21] V. M.Eliade, *Naissances mystiques*, Essais sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, 1959,

[22] V.M. Eliade, op. cit. p. 74.

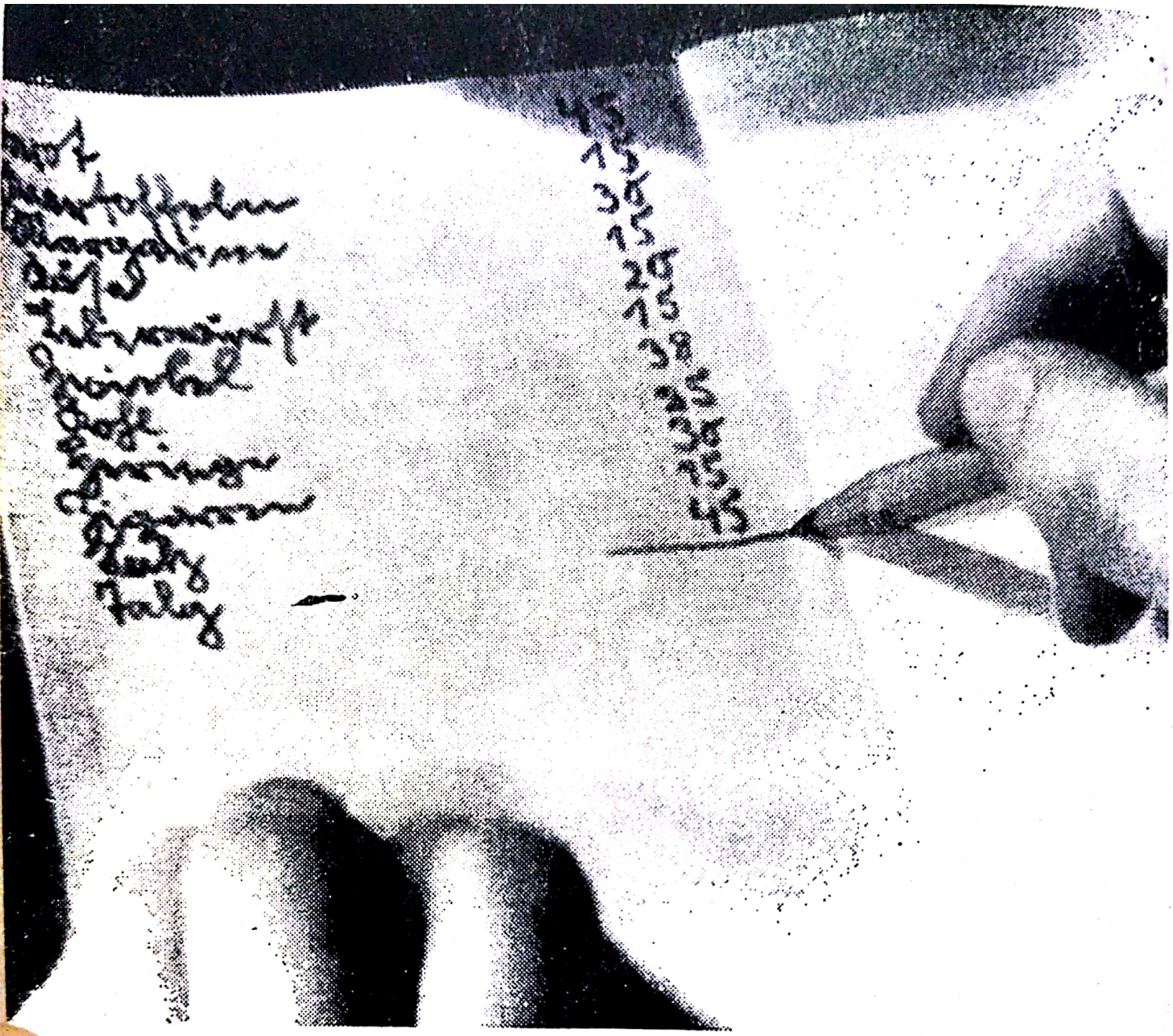
[23] V.V. Propp, op.cit. p. 79 şi M. Eliade, op. cit. p. 34.

[24] V.M. Eliade, op. cit. p. 46.

[25] Cu excepţia variantelor Zagon şi Măgina culese de I.K. Nicola.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



BERTOLT BRECHT și ERNST OTWALD

«Cui îi aparține lumea»

SCENARIU DE FILM

Scanned with OKEN Scanner

KUHLE WAMPE

ACTUL I

GENERIC:

Scenariu: BERTOLT BRECHT, ERNST OTTWALD
Muzica: HANS EISLER
Regia: S.TH. DUDOW
Director de producţie: GEORG M. HÖLLERING, ROBERT SCHARFENBERG
Operator: GÜNTHER KRAMPF
Sunet: TOBIS MELOFILM, System Tobis-Klangfilm
Maestru de sunet: KROSCHKE, MICHELIS
Montaj sonor: PETER MEYROWITZ
Arhitectura: ROBERT SCHARFENBERG, C.P. HAACKER
Conducerea muzicală: JOSEF SCHMID
Orchestraţia: LEWIS RUTH
Interpreţi principali: HERTHA THIELE, MARTHA WOLTER, LILLI SCHÖNBORN, ERNST BUSCH, ADOLF FISCHER, MAX SABLOTZKI, ALFRED SCHÄFER.
Interpretarea baladelor: HELENE WEIGEL, ERNST BUSCH

---

1. (1,6m) Titlu (litere albe pe fond negru):

[UN ŞOMER MAI PUŢIN]

Muzică « pătrunzătoare, rapidă, un preludiu polifonic cu caracter marcat » (Eisler) acompaniind genericul, comentînd succesiunea primelor 30 de cadre. Nici un sunet original pînă la cadrul 56.

[BERLIN 1931]

2. (2 m) Voleu de deschidere. Poarta Brandenburg, partea superioară.
3. (1,7 m) Fondu de înlănţuire — Terenul unei fabrici cu patru coşuri în prim plan.
4. (1,6 m) Plan general. Corpuri de clădiri ale fabricii la dreapta şi la stînga unei străzi, legate între ele printr-un pasaj închis.
În fundal, rîul Spree.
5. (4,5 m) Un tren vine din stînga către obiectivul camerei. Fumul locomotivei înceţoşează faţada cu ferestre a unei case alăturate, către care camera se deplasează spre dreapta.
6.—13. (6,5 m) Scurtă succesiune de imagini cu complexe de locuinţe şi curţi dosnice ale caselor de închiriat berlineze, cu aspect de cazărmi.
14.—30. (13,7 m) Montaj de pagini de ziar cu titluri vizibile:
« 20 în loc de 26 de săptămîni » (« Vossische Zeitung », 2 Octombrie 1931).
« Westfalia de sud a realizat separarea » (« Deutsche Allgemeine Zeitung » 2 martie).

---

* « Kuhle Wampe » este o denumire argotică intraductibilă (impropriu i s-ar putea da corespondentul « Burţi îngheţate »), desemnînd un loc de weekend dela marginea Berlinului, pe malurile rîului Spree (n. tr).

Scanned with OKEN Scanner

« Războiul spionilor Frontului de Fier (. . .) împotriva funcționarilor » (« Volkischer Beobachter »).
« Împotriva Pensiunii Bötz ! » (« Lokal-Anzeiger », 24 octombrie 1930).
« Japonia acceptă » (« Germania », 1 martie).
« Înțelegerea Londra-Paris » (« Vorwärts », « Berliner Volksblatt », 24 ianuarie 1931).
« Un miliard și opt sute de milioane » (« Die Rote Fahne », 5 iunie 1931).
« . . . urtius despre politica sa externă » (« Berliner Tageblatt und Handelszeitung », 11 februarie 1931).
Alternare rapidă a unor întregi pagini de ziar, care ies din imagine în partea de sus a cadrului. Se pot citi următoarele titluri:
« Două milioane și jumătate de oameni fără lucru, rezultatul politicii domnului Schacht »
« Trei sferturi dintr-un milion, șomeri ! ».
« Trei milioane ! Creșterea numărului șomerilor sub presiunea lui Young »
« Crește șomajul ! În iunie, 2.700.000 șomeri ».
« 4,1 milioane șomeri. Creștere puternică a șomajului în august ».
« Aproape patru milioane și jumătate de șomeri / În cea de a doua jumătate a lunii decembrie încă o creștere cu 180.000 ».
« Aproape cinci milioane de șomeri / La 15 noiembrie, 4.844.000 / Creștere a numărului de șomeri de la 1 noiembrie cu 220.000 ».
« Peste cinci milioane de șomeri și muncitori cu normă redusă / Șomajul crește în continuare ».
« 315.000 de șomeri în Berlin — 100.000 de șomeri fără sprijin material ».
Sfîrșitul muzicii.

[GOANA DUPĂ MUNCĂ]

31. *(4 m) Voleu de deschidere; titlu de ziar, se poate citi: « Piața Muncii editată de « Berliner-Lokal-Anzeiger » (Informatorul local berlinez) cu oferte de angajare (gratuit). Voleu de închidere.*
32. *(33,9 m) Voleu de deschidere. Plan general. Muzică. Stradă cu stîlpi de afișaj; în fundal, muncitori rutieri. Din ambele părți ale străzii vin pietoni și bicicliști. Unii își sprijină bicicletele într-o porțiune de parcaj, alții se salută, așteaptă sau ies din imagine, prin stînga. Al treilea a sosit tînărul Bönike; stă în apropierea bicicletei sale, lîngă stîlpul de afișaj. Pe toată durata cadrului, trec de la stînga la dreapta bicicliști și o căruță.*
33. *(6,5 m) Plan semi-apropiat. Șomeri cu biciclete așteptînd. La aceștia se alătură treptat pietoni. Se formează o adunare.*
34. *(2,5 m) Ca în 32. Întreaga stradă este acum plină de șomeri care așteaptă.*
35. *(8 m) Plan semi-apropiat. Din dreapta sosește un biciclist cu ziare. Coboară, iese prin stînga din cadru și revine distribuind foile. Șomerii se înghesuie în jurul lui, îi smulg ziarele din mînă și încearcă să iasă din cercul ce devine tot mai dens.*
36. *(4,9 m) Plan apropiat. Șomerii care se luptau pentru obținerea ziarului se înghesuie în jurul distribuitorului.*
37. *(3,6 m) Plan apropiat. Tînărul Bönike citește ofertele de serviciu cu grabă dar cu atenție. În fundal, alți șomeri citind.*
38. *(4,9 m) Plan apropiat. Distribuitorul a dat ultimul ziar și refuză alți solicitanți. Șomerii pleacă; între ei, o femeie mai plină, descumpănită.*
39. *(3,6 m) Plan semi-apropiat. Șomeri ce s-au urcat deja pe bicicletele lor, citesc încă în mers « Piața Mîinii de lucru ». Tînărul Bönike bagă ziarul în haină și pleacă.*

Scanned with OKEN Scanner

40. *(3,1 m) Plan semi-general. Cîţiva bărbaţi din grup pleacă după Bönike.*
41. *(2,6 m) Plan semi-general. Şomerii trec pe biciclete pe lîngă case, maşini şi tramvaie, dela dreapta spre stînga.*
42. *(3,9 m) Plan semi-apropiat. Roţi în rulaj de la dreapta la stînga, încadrate astfel încît nu se văd decît picioarele vînjoase care apasă puternic pe pedale. Camera cu obiectivul orientat către faţa grupului.*
43. *(2,2 m) Plan semi-apropiat. Călătoria se desfăşoară de-a lungul caselor. Primii trei, cu tînărul Bönike în mijloc, trec prin faţa camerei. Se află încă alăturaţi.*
44. *(2 m) Ca în 42. Se merge uşor în pantă, pedalele abia de mai sînt puse în mişcare.*
45. *(1,6 m) Plan semi-general. Bicicliştii vin din spate dreapta, prin faţa lor trece o căruţă cu cai. Camera se deplasează odată cu şomerii şi îi arată pe aceştia intrînd pe o potecă şi trecînd pe poarta unei case cu curte.*
46. *(6,4 m) Plan semi-general. Într-o curte dosnică, lîngă o fereastră mică, o tăbliţă: «Portar». Ducîndu-şi bicicleta de ghidon, tînărul Bönike se îndreaptă către ferestruică. Portarului i se vede doar faţa. Se pare că dă o informaţie negativă. În urma acestui fapt, tînărul Bönike iese din imagine prin stînga. Un al doilea şomer soseşte, coboară de pe bicicletă dar porneşte imediat mai departe după ce a fost respins. Portarul pune în geam o plăcuţă scrisă. Al treilea biciclist opreşte scurt în faţa tăbliţei, al patrulea trece pe lîngă ea făcînd un viraj.*
47. *(2,1 m) Plan apropiat. Pe plăcuţă stă scris cu litere gotice de mînă: «Nu se mai angajează muncitori».*
48. *(1,8 m) Ca în 46. Un biciclist care pleacă, un altul trece pe lîngă tăbliţa din geamul căsuţei portarului.*
49. *(2,9 m) Plan apropiat. Camera urmăreşte roţile ce rulează de la stînga la dreapta.*
50. *(1,9 m) Plan semi-apropiat. Camera trece prin faţa tînărului Bönike. În fundal, case şi circulaţie rutieră.*
51. *(2,4 m) Plan apropiat. Roţi în mers ca în 49. Camera trece pe lîngă ei şi surprinde — mărite — partea dinainte a cadrului bicicletei şi conducătorul unei biciclete.*
52. *(9,4 m) Plan semi-general. O clădire de fabrică. Venind foarte repede din stînga către faţă, şase şomeri, cu Bönike în frunte, trec către adîncimea imaginii. Camera se deplasează lent în sus şi surprinde şiruri de ferestre după alte şiruri de ferestre ale unei clădiri cu şase etaje. Se opreşte la ultimul etaj şi coboară repede către grupul de şomeri în trecere, care în mare grabă apucă pe drumuri diferite. Tînărul Bönike este acum al treilea.*
53. *(2,2 m) Plan apropiat. Camera în faţa roţilor în rulaj rapid. Pedalarea puternică demonstrează începutul unei curse competitive pentru obţinerea unui loc de muncă.*
54. *(1,8 m) Prim plan. Capul lui Bönike, ale cărui mişcări redau ritmul accelerat al bicicletei. El priveşte scurt către «urmăritorii» lui.*
55. *(2 m) Ca în 53.*
56. *(16,5 m) Plan general. Din profunzimea imaginii creşte o stradă către faţă. La dreapta, o casă tăiată de o firmă pe jumătate acoperită de o altă casă şi pe care se poate citi: «Sticlă . . .» Cei şase şomeri merg către cameră. Aceasta se deplasează, după ce grupul a trecut prin faţa ei, către dreapta, virează către curtea mică a unei fabrici în care se vede un tractor cu remorcă; în fundal, un ascensor exterior. De la dreapta, încrucişîndu-se cu şomerii într-o deplasare inversă, soseşte un biciclist cu o bucată de sticlă sub braţ. Puţin după aceea, şomerii se reîntorc, ducîndu-şi bicicletele de ghidon, în*

Scanned with OKEN Scanner

stradă. În fundal întîlnesc oameni care împing la un cărucior cu două roți, încărcat cu lăzi.
Muzică. Sfîrșit de act.

ACTUL II

[FAMILIA BÖNIKE]

57. *(5,5 m) Plan semi-general. Grupul vine de-a lungul străzii din dreapta, încadrîndu-i din spate pe ceilalți biciclişti. Tînărul Bönike își duce bicicleta pe un trotuar, salută cu capul pe unul din șomerii mai în vîrstă și se îndreaptă spre intrarea unei case. Din acest moment (în partitură originală), se aude o muzică melodioasă, avîntată. (Potpuriu de polci, și alte cîntece ca: « În Rixdorf se cîntă ».)*
58. *(3,1 m) Cadru către sus: fațada din spate a unei case din colțul unei străzi. Muzica se aude mai puternic.*
59. *(13,3 m) Plan semi-general. Într-o mică curte interioară, stau, cu spatele la cameră, doi muzicanți de stradă, unul cîntînd din armonică, celălalt la un fierăstrău. În fundal se vede peretele unei case de pe care tencuiala este parțial căzută; se văd locuințele de la subsolul imobilului. Din dreapta vine tînărul Bönike, ducîndu-și bicicleta de ghidon; se oprește o clipă în dreapta celor doi muzicanți, privește și ascultă, apoi iese din imagine.*
60. *(18,9 m) Plan semi-apropiat. Odaia familiei Bönike. Tatăl stă culcat pe o canapea acoperită cu o cuvertură de dantelă. Citește un ziar; un anumit pasaj îi suscită interesul; se așează și întinde ziarul pe masă; scoate din buzunarul vestei un crîmpei de creion și își notează ceva pe o hîrtie. Pe masă se pune o farfurie.*

TATĂL BÖNIKE: Băiatul nu mai capătă nici un fel de ajutor. *(Se uită la mama Bönike care așează masa; neobținînd nici un răspuns, pune din nou creionul în buzunar și citește mai departe ziarul.*

TATĂL BÖNIKE *(întors către dreapta)*: Ție ți-a devenit totul indiferent.

61. *(2,7 m) Plan semi-apropiat. În prim plan atîrnă de tavan o bicicletă. Tînărul Bönike fixează de tocul ușii frînghia de susținere. Muzica din curte se întrerupe. Își scoate șapca și iese din imagine prin dreapta.*
62. *(9,5 m) Plan semi-apropiat. Tînărul Bönike intră în odaie. Camera se deplasează urmărindu-l cînd se așează vizavi de tatăl Bönike, la masă, care între timp a fost pusă. Îi aruncă tatălui o privire, apoi ochii i se ațintesc în gol. Tatăl îl mai cercetează o clipă cu privirea, apoi se întoarce și începe să se joace cu tacîmul. Un castron cu supă este pus pe masă; i se ridică capacul. În farfuria tatălui se pune supă cu polonicul.*
63. *(5,8 m) Plan semi-apropiat. Mama Bönike, în jumătatea dreaptă a imaginii, împarte supa. Prin ușa din fundal, care duce spre bucătărie, vine Anni.*

ANNI: Bună !

Își scoate căciuliță, ia din poșetă un pieptăne și se piaptănă.

ANNI: Alături, la familia Schulze, Comitetul Salvării Publice vrea să achite chiria pe ultimele luni.

64. *(9,4 m) Plan semi-general. Tatăl și fiul mănîncă, în timp ce mama, stînd în stînga, mai pune o farfurie pe masă, în locul rămas liber.*

MAMA BÖNIKE *(către Anni)*: Nouă sigur nu ne plătesc nimic.

Acoperă castronul cu supă și se așează. Anni vine din stînga și ia loc la masă, cu spatele către cameră.

Scanned with OKEN Scanner

Cadru din filmul « Cui îi aparține lumea »

Scanned with OKEN Scanner

TATĂL BÖNIKE: Asta nu poți ști niciodată. Ăștia de la Comitetul Salvării procedează cum se nimerește.

65. (5 m) Plan apropiat.

MAMA BÖNIKE *(din față, citind în timp ce mănîncă):* « Cine se scoală de dimineață, departe ajunge » *(Întoarsă către dreapta).* Dacă nu te străduiești de loc, nu e nici o mirare că îți merge din ce în ce mai rău.

66. (2,1 m) Plan de ansamblu, Șomerii merg de-a lungul unei străzi pe bicicletele lor. Camera îi urmărește.

67. (1,4 m) Plan semi-apropiat. Camera orientală către tată, pe deasupra băiatului.

TATĂL BÖNIKE: Și tînărul nici nu consideră necesar să-și salute gazda.

68. (4,4 m) Plan semi-apropiat. Camera orientată către Anni, pe deasupra mamei.

ANNI: Salutul tot nu rezolvă nimic dacă nu plătiți chiria pe șase luni. *(Mănîncă mai departe).*

TATĂL BÖNIKE *(mîniat):* Ba ar putea să salute. Șomer și nepoliticos pe deasupra; așa ceva nu-și poate permite nimeni.

69. (1,4 m) Plan semi-apropiat. Camera orientată spre mamă, pe deasupra fiului.

MAMA BÖNIKE: *(sever, către fiul ei)* Așa nu se capătă de lucru.

70. (3,1 m) Ca în 68.

TATĂL BÖNIKE: *(întors către fiu spre dreapta)* Așa nu; în nici un caz fără politețe.

ANNI: Dar nici cu politețe !

71. (0,9 m) Plan semi-apropiat. Camera orientată către Anni, pe deasupra mamei.

ANNI: Nu există de lucru.

72. (2,3 m) Ca în 42. Roți în rulaj ale bicicletelor șomerilor care apasă puternic pe pedale.

73. (4,6 m) Plan semi-apropiat. Plasată între mamă și fiu, camera este orientată către Anni și tată.

TATĂL BÖNIKE *(gesticulînd cu lingura către Anni):* Se poate întîmpla să fii sărac, se poate să ai și ghinion. Dar există totuși oameni care nu au ghinion șapte luni la rînd.

ANNI: Vrei să spui că băiatul nu e bun de nimic.

TATĂL BÖNIKE: Da, asta am vrut să spun.

74. (6,8 m) Plan semi-general. Mama, din spate, la stînga fiul, la dreapta Anni, frontal tatăl Bönike.

ANNI *(provocator):* Și tu? Ce mare lucru ai realizat? Doar n-ai nimic altceva în buzunar decît bonul de înscriere la oficiul de plasare.

TATĂL BÖNIKE *(se ridică, își sprijină mîinile pe masă și strigă către Anni):* Dar și să nu faci nimic decît să te învîrți toată ziua pe lîngă oficiul de plasare, iar acasă să mai fii și obraznic ! Oamenii destoinici răzbesc. *(Iese prin dreapta.*

MAMA BÖNIKE *(ridicîndu-se, strigă după el):* Pentru Dumnezeu, ce-or să creadă vecinii?

75. (1 m) Plan semi-apropiat. Tatăl Bönike își îmbracă agitat haina, în fața ușii de la bucătărie, privind mînios către familia sa.

76. (1,4 m) Plan semi-apropiat. Cu privirea în gol, fiul a rămas așezat la masă, pe care se vede vesela nestrînsă.

77. (1 m) Ca în 75. Tatăl intră în bucătărie și apoi iese prin stînga.

78. (5,3 m) Plan apropiat. Mama curăță resturile de mîncare din farfurii. Camera se deplasează în sus în așa fel încît se vede chipul mamei.

MAMA BÖNIKE: În fiecare zi aceiași ceartă.

Scanned with OKEN Scanner

79. *(3,2 m) Plan semi-general. În casa scării, tatăl coboară treptele. Se aude zgomotul paşilor.*
80. *(8,9 m) Plan semi-general. Anni şi fratele ei, care încă stă nemişcat, privind în gol, stau în tăcere. Mama strînge masa, împăturește faţa de masă şi pune în mijlocul mesei un vas împletit.*
81. *(1,6 m) Plan apropiat. Anni ridică ochii şi îi zîmbeşte fratelui.*
82. *(3,7 m) Prim plan. Camera orientată deasupra lui Annî, către tînărul Bönike. Neclintit, acesta priveşte în gol.*
83. *(2,9 m) Prim plan. Anni zîmbeşte mai întîi, apoi devine serioasă.*
84. *(9 m) Plan semi-general. Mama se agită în bucătărie, apoi îşi dezleagă şorţul şi iese în stînga din imagine.*
85. *(10,1 m) Plan semi-general. Tînărul Bönike stă în faţă la masă. În fundal, Anni stă în faţa oglinzii şi se fardează. Cineva fluieră. Anni se întoarce, merge spre stînga (panoramare) la fereastra care era deschisă, şi se apleacă.*

ANNI: Vin !

Se duce din nou către oglindă (Panoramare), către dreapta, termină cu fardatul, îşi bagă rujul de buze în poşetă, pe care o pune sub braţ, şi iese în dreapta din imagine.

86. *(3,3 m) Plan semi-general. Deasupra mesei de bucătărie este fixată o pînză cu broderie de mînă. Printre floricele brodate se poate descifra maxima: « Să nu te plîngi de ziua care te cheamă să munceşti / E-atît de bine, de cei dragi, să poţi să îngrijeşti. »*

[SINUCIDEREA UNUI ŞOMER]

87. *(27,7 m) Plan semi-apropiat. Tînărul Bönike, stînd la masă, ascultă paşii surorii sale, ce se pierd treptat. Cînd nu se mai aud deloc se ridică şi se duce la fereastră. Camera se deplasează urmărindu-l. Stînd cu spatele la ea, deschide brusc ambele aripi din dreapta ale ferestrei, aşa încît este acum deschisă la maximum. Îşi sprijină mîinile de aripile ferestrei şi la mîna stîngă îşi vede ceasul. Camera se deplasează de asemenea manieră încît surprinde în imagine, foarte aproape, peste umărul lui stîng, ceasul. Tînărul Bönike se întoarce puţin spre stînga, îşi desface încet cureaua cu ceasul de la mînă şi îl pune cu grijă, precaut, pe comodă. Apoi se întoarce din nou către fereastră, pune un ghiveci de flori deoparte şi se urcă pe marginea ferestrei.*
88. *(6,5 m) Ca în 79. Mama, purtînd o sacoşă grea, urcă încet scările.*
89. *(3 m) Plan apropiat. Mîna stîngă a tînărului Bönike se ţine încleştată de rama de sus a ferestrei. Capul şi umărul stîng îi apar în imagine, o fracţiune de secundă, cînd sare. Mîna se desprinde. De jos se aude un strigăt înfiorător.*
90. *(3,1 m) Plan apropiat. Poliţa ferestrei cu ghiveciul pus deoparte.*
91. *(3,1 m) Gros-plan. Ceasul care a fost la mîna băiatului indică ora şase.*
92. *(2,1 m) Ca în 42. Roţile în rulaj ale bicicletelor şomerilor care apasă puternic pe pedale.*
93. *(3,1 m) Plan semi-apropiat. Bicicleta atîrnată deasupra unui pat de fier.*
94. *(4,3 m) Plan de ansamblu de sus, de la fereastră. Oameni agitaţi se adună în jurul cadavrului tînărului Bönike, acoperit acum cu o prelată.*
95. *(3,7 m) Plan semi-general. O parte a grupului, o femeie, un muncitor, copii, un poliţist. În fundal, privesc de la o fereastră zăbrelită o femeie şi doi copii. Anni şi prietenul ei Fritz îşi fac loc prin mulţime, prin stînga. El priveşte la mortul acoperit, apoi la poliţist. Glasuri de copii ce se joacă în depărtare.*
96. *(5,3 m) Plan semi-apropiat.*

Scanned with OKEN Scanner

FRITZ *(către polițist):* Ce-ați mai pus aici la cale?
FEMEIA DE LÎNGĂ POLIȚIST: S-a aruncat pe fereastră.
Fritz și Anni se uită în jos, apoi se privesc și privirea le coboară din nou la mortul acoperit.
97. (4,8 m) Plan semi-general de jos. Două femei stau pe un palier. O a treia urcă treptele către ele.
PRIMA FEMEIE: Ceasul de la mînă și l-a pus mai înainte pe masă!
A DOUA FEMEIE: Firește, s-ar fi făcut praf căzînd de la etajul al patrulea.
98. (4 m) Plan semi-apropiat. Trei copii văzuți de jos foarte drepți, așa încît în contrast cu cercul par niște siluete. Sus sînt prinse în imagine ultimele etaje ale unei case. Copiii privesc în sus. Glasuri de copii ce se joacă în depărtare.
COPIL STÎNGA: La care din ferestre a fost?
COPIL DREAPTA *(arătînd cu mîna):* Aceea!
COPILUL DIN MIJLOC *(corectînd, arătînd deasemenea cu mîna):* Nu, nu aceea! Cea de aici!
Toți trei privesc în direcția indicată.
99. (1,3 m) Plan apropiat.
FEMEIA DE PE PALIER: Un șomer mai puțin.
100. (2,6 m) Plan semi-general în jos. Cinci femei stau pe palier.
PRIMA FEMEIE: Un băiat atît de tînăr!
A DOUA FEMEIE: Și tatăl nu știe încă nimic.
101. (16,6 m) Plan semi-apropiat. Bătrînul Bönike stă într-o cîrciumă, la o masă, în picioare, împreună cu un alt bărbat. Pe masă se văd două pahare de bere pe jumătate goale. Cei doi bărbați beau rachiu și fumează.
TATĂL BÖNIKE: În America au și ei deja șapte milioane de șomeri.
BĂTRÎNUL: Da, înainte se duceau la lucru cu mașini personale și acum fac demonstrații — arătînd *peste umăr cu mîna, cu degetul mare întins* — din cauza șomajului.
TATĂL BÖNIKE: Dar pe jos!
BĂRBATUL: *(dă din cap afirmativ)*
102. (1,5 m) Plan apropiat. Camera peste un ofițer de poliție arătînd către polițistul dinainte, în spate capete ale celor din jur.
OFIȚERUL: Motivul acțiunii?
POLIȚISTUL: Necunoscut!
103. (1,7 m) Plan apropiat.
O FEMEIE ÎN VÎRSTĂ: Un băiat așa de tînăr. Mai avea toată viața înaintea lui.
104. (4,3 m) Plan semi-general. Pe stradă, o salvare a poliției. Un funcționar închide cu zgomot ușa din spate a mașinii. Camera îl urmărește, arătîndu-l cum se îndreaptă spre cabina din față a mașinii și se urcă în ea. Mașina pleacă și cotește la dreapta, după colț. Zgomotul mașinii care pleacă.

ACTUL III

105. (2,6m) Titlu intermediar (litere albe pe fond negru):

[CEA MAI FRUMOASĂ VIAȚĂ A UNUI TÎNĂR]

106.—121. (50,2m) Scurte înlănțuiri ale unei succesiuni de imagini din natură: poteci de pădure, pădure înecată de razele soarelui, coroane ale copacilor și ierburi unduindu-se în bătaia vîntului. Vîntul crește treptat, scutură stufărișul și izbește apa lacului în valuri mari de țărm. Pasajul este acompaniat

Scanned with OKEN Scanner

de muzică. Ea subliniază trecerea de la liniște către o agitație crescîndă, cu gradație dramatică (crescendo).

[EVACUAREA FAMILIEI]

122. *(6,3m) Plan semi-apropiat. Un judecător stă în spatele unui pupitru pe care se văd, în dreapta, dosare. Ia unul dintre ele în mînă, îl răsfoiește și dă citire unei sentințe.*

JUDECĂTORUL *(încet)*: În procesul proprietarului de imobil: *repede, monoton)* Gustav Stephan, reclamant, împotriva lui 1. Franz Bönike și 2. soția acestuia, Greta, născută Mohr, pîrîți pentru neplata chiriei, tribunalul hotărăște . . .

123. *(6,4 m) Plan semi-general. În odaia de zi cu lucrurile strînse, mama Bönike stă pe o scară dublă și scoate suportul unei lămpi. Coboară și iese cu lampa din imagine. Prin fereastră, în fundal, strălucește soarele.*

GLASUL JUDECĂTORULUI: . . . Pîrîții sînt condamnați să elibereze casa pîrîtorului. Deși pîrîtul este de mai multă vreme șomer, familia Bönike ar fi putut găsi, cu bunăvoință, posibilitatea să-și plătească chiria. Situația lor dificilă trebuie înțeleasă ca o urmare a propriei lor greșeli.

124. *(1,3m) ca în 122.*

JUDECĂTORUL *(luînd un alt dosar)*: În numele poporului.

125. *(2 m) Plan apropiat. Pe o ușă, o tăbliță albă pe care stă scris cu litere negre: « Judecătorul 234. Secția procese civile ». Numărul este lipit.*

126. *(3,6m) Plan semi-apropiat. Camera orientată deasupra lui Anni, către un funcționar, care stă în stînga biroului. În spatele lui se află un mare raft cu dosare. Citește, se uită apoi către Anni, face un gest de regret cu mîna.*

127. *(2,3m) Plan general. Pe coridorul judecătoriei, Anni închide ușa pe care stătea tăblița cu numărul 125 și iese prin dreapta.*

128. *(5,6m) Plan semi-general. Anni se îndreaptă repede către un trotuar. Este urmărită oblic de către cameră. De mai multe ori este acoperită de mașini parcate. În fundal, magazine, trecători, zgomotele străzii.*

129. *(2m) Plan apropiat. O inscripție: « Serviciul Armatei Salvării. Camera 15 ».*

130. *(2,1m) Plan semi-apropiat. Anni așteaptă pe o bancă. În stînga se deschide o ușă, o funcționară cu ochelari iese, pe jumătate, în prag și îi întinde Anniei o hîrtie, cu un gest exprimînd regretul.*

131. *(4,3m) Ca în 128. O altă stradă.*

132. *(3,4m) Plan semi-apropiat. Aparatul orientat pe deasupra lui Anni, către proprietarul casei, un bărbat gras, în vestă, care privește din pragul ușii cu o expresie de respingere. Cînd se închide ușa, se vede atîrnată de ea inscripția « La proprietar ».*

133. *(3,2m) Plan apropiat. Lateral, cu camera după ea, Anni trece printr-o stradă cu multe magazine.*

134. *(1,4m) Plan apropiat. O firmă pe o ușă; « Executori udecătoresc Braun; ore de convorbiri de la 5—7 ».*

135. *(2,7m) Plan apropiat. Printr-o ușă deschisă se poate vedea capul unui bărbat mai în vîrstă. Și el privește de asemenea cu regret.*

136. *(3,5m) ca în 133, cu trecători în fundal.*

137. *(2,1m) Plan semi-apropiat. O cabină telefonică. Anni apare din dreapta în imagine și deschide ușa.*

138. *(4,7m) Plan semi-apropiat. Un atelier de reparații auto. Fritz stă într-o fosă, sub un automobil din care se vede radiatorul; stropește motorul. Puternice zgomote ale procesului de muncă.*

UN GLAS *(strigînd)*: Fritz, la telefon !

Scanned with OKEN Scanner

Fritz privește în sensul din care s-a auzit strigătul, pune furtunul jos și iese din imagine.

139. (2,3m) Plan semi-apropiat. Aripă a atelierului cu cabina telefonică. Panouri cu reclame pentru uleiurile « Shell » atîrnă pe pereți. Fritz, în halat de lucru, merge, cu spatele către cameră, spre adîncimea imaginii, spre o ușă cu o instalație telefonică. Își scoate șapca și ia receptorul în mînă.

140. (1,8 m) Plan apropiat. Prin sticla unei cabine telefonice se vede capul Annei, cu receptorul la ureche.

141. (13,1m) Plan semi-apropiat. Fritz stă sprijinit în cotul stîng, în timpul conversației telefonice.

GLASUL ANNIEI: Cu evacuarea nu se mai poate face nimic. Executorul judecătoresc a fost la noi. Mobilele stau deja în stradă.

FRITZ *(scurt)*: Ei, și acum?

GLASUL ANNIEI: Ei, și acum?

FRITZ: Veniți, pur și simplu la mine, afară, la « Kuhle Wampe ».

GLASUL ANNIEI: Se poate așa ceva?

FRITZ *(zîmbind)*: Firește. Aduc și o mașină pentru mobilă.

[REFUGIU LA « KUHLE WAMPE »]

142.—148.

GLASUL UNUI COMENTATOR: La o distanță de o oră cu autobuzul din centrul Berlinului, se află, pe malurile îmbietoare ale lacului Müggel, nu departe de colinele Müggel, strecurată printre stufăriș și pădure, colonia de corturi « Kuhle Wampe », cea mai veche așezare de weekend a Germaniei. Colonia a fost înființată în 1913, cu zece pînă la douăzeci de corturi. După război s-a extins în asemenea măsură, încît cuprinde nouăzeci și trei de corturi, ce pot adăposti trei sute de persoane. Izbitoare este curățenia pedantă din interiorul coloniei și din împrejurimi. Colonia « Interessenverein Kuhle Wampe » (« Asociația intereselor comune » Kuhle Wampe) este afiliată Asociației centrale « Freibäder-Vereine Gross Berlin » (« Asociația stabilimentelor băilor în aer liber din Marele Berlin »). Raporturile asociației cu autoritățile sînt, pentru moment, bune.

142. (3,4m) Voleu de deschidere. În plin plan, roata de rezervă ancorată la partea posterioară a unui turism decapotabil, care se îndepărtează de obiectivul camerei. O ușoară deplasare a camerei arată cum turismul încărcat cu mobile și obiecte de uz casnic cotește în dreapta, după colț. Fondu de înlănțuire.

143. (1,1m) Plan apropiat. Fritz la volanul mașinii deschise, lîngă el Anni, care ține în brațe o rîșniță de cafea. Circulație rutieră. Fritz poartă un costum negru, cămașă albă și cravată; pe cap o șapcă cu cozoroc. Fondu de înlănțuire.

144. (2,2m) Plan semi-general. Stradă animată a orașului. Camera se deplasează înaintea mașinii. Aceasta are locurile din spate supraîncărcate, parcă ar fi o căruță cu fîn, cu tot felul de obiecte și ustensile de uz casnic. Sus, ies din îngrămădeală picioare de masă și de scaune. Fondu de înlănțuire.

145. (1,6m) Plan semi-apropiat. Pe deasupra radiatorului se văd, în spatele parbrizului, la dreapta Fritz și în stînga Anni. În spatele lor se disting oale, găleți, ș.a. Fondu de înlănțuire.

146. (3,9 m) Plan semi-general. Camera se deplasează înaintea mașinii, care cotește la dreapta, într-o curbă. Circulație rutieră cu mașini și biciclete. Fondu de înlănțuire.

147. (4,8 m) Plan semi-apropiat. Mașina merge de-a lungul unei liziere de pădure. Fondu de înlănțuire.

148. (4,4 m) Plan de ansamblu. În fundal, mașina cotește pe o cărare nisipoasă de pădure și se îndreaptă acum spre obiectivul camerei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Chiar atunci cînd vorbim despre o artă înaltă și una joasă, făcută spre a distra, ne reprezentăm arta ca o figură pietrificată, în timp ce ea năzuiește să se înalțe și să coboare în voie, dacă astfel poate să-i desfete pe oameni.

Dramaturgul: Limba noastră dispune de o expresie potrivită: artistul se produce pe sine.

Filozoful: Admirabil, dacă prin asta înțelegem că, în artist, omul se produce pe sine . . .

Numim îndeobște artă operații care fac viața oamenilor mai bună.

BERTOLT BRECHT

Scanned with OKEN Scanner

149. *(2,5 m) Camera se deplasează către o inscripție ovală atîrnată sus, deasupra drumului; între doi copaci, se poate citi: « Interessenverein Kuhle Wampe » (« Asociația de interese Kuhle Wampe »). Se aude o muzică de marș « Schwarzenbergmarsch »).*

150. *(6 m) Plan semi-general. Camera orientată de sus, printre ramuri, către un drum de pădure foarte înclinat. Fritz, Anni, tatăl și mama Bönike duc, venind din dreapta sus către stînga jos, mobile și obiecte de gospodărie.*

151. *(5,5 m) Plan semi-apropiat. Mama Bönike vine către camera de luat vederi cu un scaun sub braț. (Panoramare). Mama Bönike poate fi văzută din spate ducînd, cu mîna dreaptă, un suport de lighian și un taburet pliant.*

152. *(3,6 m) Plan apropiat. Pe o masă, între două cești și flori se află un aparat de radio cu difuzor în formă de scoică; la dreapta șade o femeie. Sfîrșitul muzicii de marș.*

GLAS LA RADIO: În cadrul programului nostru « Marșuri militare din timpuri mai vechi și mai noi » ați ascultat marșul « Schwarzenberg » din 1814.

153. *(9 m) Plan semi-general. La dreapta, un șir de corturi mari și îngrijite, în stînga față, surprinsă parțial pe peliculă, silueta unui cort. Corturile au rulouri la ferestre și jardiniere de flori pe prichici. Din dreapta vine Fritz cu familia Bönike. Pun mobilele lîngă un cort. Fritz îi ajută tatălui Bönike să așeze o comodă. Apoi pleacă înapoi pe același drum, fără mama Bönike.*

GLAS LA RADIO: Veți asculta acum marșul « Deutsche Kaiserklänge ». *Începe muzica.*

154. *(2,8 m) Plan general. Corturi locuite în pădure. Un bărbat cu rucsac își împinge bicicleta, în spatele lui o femeie în pantaloni.*

155. *(2,8 m) Plan semi-general. Un alt aspect al coloniei de corturi « Kuhle Wampe ». Oameni care se agită în jurul corturilor lor se așează, trec grăbiți, ș.a.m.d.*

156. *(2,8 m) Plan semi-apropiat. Doi bărbați și o femeie aduc o barcă.*

157. *(2,8 m) Plan semi-general. Oameni în balansoare, trecători în costume de baie.*

158. *(3,3 m) Ca în 153. Fritz și tatăl vin cu un chaiselongue. Mama Bönike și Anni duc comoda în cort.*

159. *(1,5 m) Plan semi-general. Între corturi se vede un indicator.*

160. *(2,7 m) Plan semi-apropiat. Pe nisip, o placă funerară cu inscripția « Aici odihnește ultima noastră speranță de a căpăta de lucru; aici, la « Kuhle Wampe »; în față zace o coroană cu panglică.*

161. *(1,4 m) Plan semi-general. Într-un cort deschis se văd: o bicicletă, o masă pliantă și vase de bucătărie.*

162. *(1,3 m) Plan semi-apropiat. Un bărbat dezbrăcat pînă la brîu stă într-un balansoar și fumează o țigară de foi.*

163. *(1,4 m) Plan apropiat. Capul unui bărbat tînăr care citește un ziar.*

164. *(1,4 m) Plan semi-apropiat. O partidă de skat.*[1]

165. *(1,4 m) Plan semi-apropiat. Doi jucători de șah. Un al treilea se uită.*

166. *(1,3 m) Plan semi-apropiat. Lîngă un cort șade o femeie și tricotează. Sfîrșitul marșului.*

GLAS LA RADIO: Atențiune, aici Berlin ! Ați ascultat marșul « Deutsche . . . »

167. *(1,4 m) Plan semi-apropiat. Într-un cort stă un bărbat și curăță ciuperci.*

[1]GLAS LA RADIO: . . . Kaiserklänge » *(Melodii imperiale germane).* Cu aceasta, programul nostru de dimineață a luat sfîrșit . . .

Skat-ul este unul din cele mai frecvente jocuri de cărți în Germania. (Se aseamănă cu tabinetul) n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

168. (1,3 m) Plan semi-general. Lateral, în fața unui cort, șade un bărbat și curăță cartofi.

GLAS LA RADIO: . . . ora Berlinului s-a terminat.

169. (1,4 m) Plan semi-apropiat. Printr-o intrare în cort se zărește capul unei femei în dreptul unei oale.

170. (1,4 m) Plan apropiat. Trei lăzi cu oale și crătiți.

171. (1,6 m) Plan apropiat. Camera deasupra umărului stîng al unui bărbat care duce la gură o lingură cu mîncare fierbinte. Suflă și scutură în același timp din cap. Voleu de închidere.

[VINE PRIMĂVARA]

172. (10,6 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. În fața cortului lui Fritz a fost înălțat un alt cort. Fritz bate unul din țărușii din față ai cortului, apucă apoi celălalt șnur de fixare al cortului și bate țărușul fixat de el, în pămînt. Anni, care stă lîngă el, îi întinde al treilea șnur. Fritz își privește prietena, lucrează mai departe, se întrerupe iar ca s-o privească.

173. (7,7 m) Plan semi-apropiat. Anni, în furou, la oglindă, se piaptănă. Se întoarce într-o parte, își ia un creion din poșetă, se apleacă mult spre oglindă și își conturează ochii. Începe muzica pentru cîntecul « Primăvara ».

174. (7,1 m) Plan semi-general. Fritz se plimbă în sus și în jos în fața cortului său. După o clipă apare Anni într-o rochie de culoare deschisă, cu un beret pe cap și cu poșeta sub braț. Fritz o ia de braț. Amîndoi ies din imagine spre dreapta.

175—186. Helene Weigel cîntă (din off) acompaniată de orchestră, cîntecul « Vine primăvara » (crescendo).

1.

Jocul sexelor se reînnoiește-n fiecare
Primăvară. Cei ce se iubesc se regăsesc.
Mîna celui drag, ușor mîngîietoare,
Face sînul fetei dulci să se-nfioare,
Ochii ei lunecători l-ademenesc.

2.

Celor care se iubesc, într-o lumină
Nouă le apare primăvara. Auriu,
Aerul s-a încălzit, e tot mai plină
De miresme ziua lungă, pe colină
Pajiștile strălucesc pînă tîrziu.

3.

Arborii și ierburile cresc fără măsură
Primăvara. Codri, șesuri și colnic
Își înalță roadele-n lumina pură,
Tinerește cîntă toate în natură,
Nou-născute, fără să le pese de nimic.

175. (9,6m) Plan general. Pădure în raza soarelui. Anni și Fritz vin din stînga, de-a lungul unui drum după care cotesc. Fritz are mai întîi mîinile în buzunarele pantalonilor, apoi o cuprinde pe Anni pe după mijloc. Dispar în spatele copacilor.

176—186. (43,1 m) Montaje de imagini din natură. Frunze și ierburi în vînt, porțiuni de pădure, o pajiște, un trunchi de mesteacăn înalt, corola unui copac profilată pe cer.

Scanned with OKEN Scanner

187. (8,2m) Ca în 175. Fritz și Anni vin din pădure și se întorc spre casă; el, puțin mai înainte cu mîinile în buzunarele pantalonilor, ea, la mică distanță în urmă. Mergînd, Fritz privește peste umăr după ea. Ies din imagine prin stînga.

ACTUL IV

[POVESTEA DANSATOAREI MATA HARI]

188. (10,3m) Voleu de deschidere. Plan semi-apropiat. În cort stau tatăl și mama Bönike la o masă mică, pe care arde o lampă cu petrol. Tatăl, cu bretelele peste cămașă, ține în mîna dreaptă o țigară de foi, în stînga un ziar, din care citește cu glas tare. Vizavi de el, în dreapta, pe un pat de fier, stă mama la masă, cu un creion în mînă. Tatăl citește rar, silabisind uneori, fără să țină seama de mama Bönike.

TATĂL BÖNIKE: Eu sînt o curtezană, dar nu o spioană, o curtezană care și-a vîndut scump iubirea, care a pretins drept preț ce i se cuvenea, cincisprezece și chiar treizeci de mii de mărci, și le-a obținut. Acesta a fost refrenul apărării lui Mata Hari . . . *(Trage din țigară)*

189. (1,2m) Prim plan. Chipul îngrijorat al mamei.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . Printre favoriții ei se numărau . . .

190. (1,7m) Plan apropiat. Mama calculează într-un carnețel cheltuielile gospodăriei. Pe o pagină sînt scrise unele sub altele următoarele: pîine 45, cartofi 15, margarină 30, brînză 15, leber 20, ceapă 15, varză 38, heringi 25, țigări foi 30, sare 15, talc 45. Mama Bönike trage o linie sub cifre.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . așa după cum se spune, fostul . . .

191. (1,2m) Plan apropiat. Leberwurști cu prețul alături: « 1/4 funt 20 pfenigi »

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . președinte al poliției din Berlin, Jagow . . .

192. (1,4m) Plan semi-apropiat. Cartofi cu prețul indicat. « 10 funți 20 pfenigi.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . ducele von Braunschweig . . .

193. (1,4m) Plan apropiat. Mîna mamei scriind.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . Domnul von Jagow a făcut cunoștință cu Mata Hari, cînd . . .

194. (4,7m) Plan semi-apropiat. Tatăl, care stă acum foarte drept pe scaun, își ține ziarul la înălțimea ochilor.

TATĂL BÖNIKE: . . . a apărut în grădina de iarnă. A vizitat-o la garderobă să vadă cum va dansa goală, și dacă . . . pentru Mata Hari . . . totul . . .

195. (2m) Grosplan. Capul mamei.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . era pregătit. Era denumită regina dansului . . .

196. (1,3m) Plan apropiat. Grăsime despachetată cu prețul alături. 1/2 funt, untură de viței, calitatea I-a, 45 pfenigi.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . și i se mai spunea regina voluptății . . .

197. (2,6m) Plan apropiat. Heringi cu tăbliță indicatoare. « Produs special. Cei mai gustoși heringi germani, 12 bucăți 50 pf., cca. 2 funți.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . Bogații . . . epicurienii și-o disputau ca pe una din delicatesele cele mai alese . . .

198. (7,7 m) Plan semi-apropiat. Tatăl își ține din nou comod ziarul. Mama scrie mai departe în carnețel. În fundal se vede din nou pînza de perete brodată, adusă din vechea locuință. (cadrul 86)

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . Efectul dansurilor ei izvora mai ales din scoaterea vălurilor, și goliciunea ei, din unduirile ca de șarpe și voluptatea mișcărilor, pe scurt din sim. . . simbolica orgiei, amoroase, așa cum . . .

199. (1,9 m) Grosplan. Mîna mamei scriind.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . ele sînt într-adevăr exprimate . . .

Scanned with OKEN Scanner

Cadru din filmul «Cui îi aparţine lumea»

Scanned with OKEN Scanner

200. (1,2 m) Plan apropiat. Ceapă cu prețul. « Ceapă, 15 pfenigi funtul.

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . în dansurile primitive ale popoarelor orientale.

201. (15,4 m) Plan semi-apropiat. Camera orientată către mamă, care scrie, peste imaginea tatălui.

TATĂL BÖNIKE: . . . Doar sînii ei mici erau acoperiți de două plăci de aramă frumos cizelate. Brațele și încheieturile mîinilor erau împodobite cu brățări, care sclipeau de nestemate. În rest era goală, din creștet pînă la degetele picioarelor *(fumează intens).*

202. (1,1 m) Plan apropiat. Pîini cu prețul indicat. « Pîine 45 pf. bucata ».

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . în dans se contura trupul plastic și precis în toată suplețea lui . . . androgină. Între liniile avîntate, care se deschideau din căușul subbrațului . . .

203. (1 m) Plan apropiat. Margarină cu preț. Margarină 30 pfenigi, 1/2 funt ».

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . apărut de sub brațele înălțate . . .

204. (1,1 m) Plan apropiat. Brînză cu prețul alături. « Cea mai fină brînză de Harz, 1/2 funt 30 pfenigi ».

GLASUL TATĂLUI BÖNIKE: . . . și se reîntîlneau în sinuozitatea coapselor . . .

205. (21 m) Plan semi-apropiat. Camera pe deasupra tatălui, orientată către mamă, care scrie în continuare.

TATĂL BÖNIKE: . . . Picioarele erau de o formă ideală, și se înălțau ca două gingașe coloane ale unei pagode. Rotulele genunchilor se deschideau ca doi boboci de crin. Totul era de o dulce culoare de am . . . ambră. Peste tot scînteiau lumini aurii și roze. Purtat de soclul coapselor lungi și dulce arcuite, bazinul îngust, ca de fildeș, oferea . . .

Camera de luat vederi se deplasează la dreapta; intră Anni.

ANNI: Bună seara !

Își scoate bereta și se așează deprimată lîngă mamă (panoramare), care o privește mai întîi pe Anni și apoi se întoarce. Fondu de închidere foarte lent.

[O GRAVIDITATE NEDORITĂ]

206. (7,7 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. În fața cortului stau, sprijinindu-se de o masă, Fritz și Anni. Amîndoi tac. Mama Bönike iese din cort și îi ocolește pe cei doi (iese pentru moment din obiectiv) ca să ajungă în spatele cortului. Cei doi privesc după ea și își coboară apoi din nou privirile. Fritz blestemă (nedeslușit).

207. (7 m) Grosplan. Chipurile grave ale lui Fritz și Anni.

FRITZ: Ai fost acolo?

ANNI: Mi s-a părut mult prea scîrbos *(După o pauză).* Nu vreau să-mi distrug viața.

Voleu, închidere.

208. (11,1 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. Anni și tatăl stau în cort la o masă, așezată în dreptul ferestrei. Amîndoi mănîncă.

TATĂL BÖNIKE *(Către ea, amenințînd):* Dacă se întîmplă ceva *(foarte tare)* te omor în bătaie.

Anni se ridică brusc, răstoarnă un obiect oarecare, își ia bereta și geanta și iese, prin dreapta, din imagine. Tatăl Bönike privește după ea și își dă scaunul zgomotos la o parte, ieșind mînios. Voleu de închidere.

209—211. (15,9 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. Muncitoare ce stau strîns alăturate la o bandă rulantă. Iau piese de pe bandă, își execută cu rapiditate operațiunile și le pun din nou pe bandă. O imagine intermediară arată o singură lucrătoare, care lucrează în fața benzii la agregatele electrice. Apoi

Scanned with OKEN Scanner

se vede din nou masa de lucru (plan semi-apropiat către banda rulantă), operațiunile executate cu rapiditate de muncitoare. Zgomot de fabrică (pînă la 218).

212. (2,9 m) Deplasarea camerei către bancurile de probă în fața cărora stau femei și fete. Aparatul arată, în plan semi-apropiat, pe Anni în halat de lucru, în spatele unui grilaj, spate în spate cu colega ei de lucru, Gerda. Intrarea la bancul de probă e blocată printr-un cordon de care atîrnă o placă cu inscripția « Înaltă tensiune, atenție, pericol de moarte ! »

213. (5,2 m) Plan apropiat. Anni verifică cu doi poli diferitele contacte ale unei piese. În spate se văd alte muncitoare.

214. (5,2 m) Ca în 212.

GERDA *(întoarsă către Anni)*: Nu mai încerca să mă duci de nas, ce se întîmplă cu tine?

ANNI *(către Gerda)*: Nu mai pălăvrăgi aici în fabrică, pentru că altfel mîine mă cheamă să-mi dea plicul ! *(Amîndouă lucrează mai departe pe bancurile de probă.)*

215. (3,5 m) Plan apropiat. Gerda, oblic din față, verifică o piesă, citind valorile pe aparat. În fundal, Anni.

216. (3 m) Ca la 212.

ANNI *(către Gerda)*: Nu mai suport. Dacă continuă așa, plec.

217. (5 m) Ca la 209.

218. (4 m) Ca în 210.

219. (7,5 m) Plan semi-apropiat. Radiatorul unui turism înălțat deasupra unei fose de lucru. Aparatul se deplasează în jos. Fritz stropește șasiul, un alt muncitor este ocupat cu ungerea motorului.

220. (1,9 m) Grosplan. Radiatorul unei mașini.

221. (6,1 m) Plan semi-apropiat. Continuare a cadrului 219.

MUNCITOR *(întors către Fritz)*: Și dacă plătești pensie alimentară și impozit de celibatar? Mai bine te însori.

FRITZ *(aruncîndu-i o privire scurtă)*: Prostii. *(Lucrează mai departe și după o clipă:)* Vreau să-mi păstrez libertatea.

222. (3,9 m) Plan semi-apropiat. Fritz muncește tăcînd. Voleu de închidere.

223. (9,5 m) Voleu de deschidere. În cortul lui Fritz, Anni stă la masă cu cafeaua în față, Fritz lîngă ea. Își ia sacoul.

ANNI: Încotro?

FRITZ: Mai am de spălat o mașină astă seară.
Își termină de băut cafeaua.

ANNI *(se ridică, cu reproș)*: Parcă ai spus că vrei să vorbești astă seară cu tata.

FRITZ: Mai avem timp și mîine.
Iese repede prin stînga din imagine, urmat de Anni.

224. (6,1 m) Plan semi-apropiat. Anni și Fritz merg de-a lungul unui drum. Camera îi urmărește. În fața lor, venind spre ei, apare un grup de copii.

225. (0,9 m) Grosplan. Anni privește în jos, către copii.

226. (1,1 m) Plan semi-general. Copii trecînd.

227. (1,1 m) Grosplan. Chipul Anniei. Voleu instantaneu.

228—256. (34,9 m) Viziunile Anniei Bönike: Chipuri de copii se învîrtesc în jurul ei. Capul ei dispare treptat în fondu. Începe un montaj — și odată cu el o muzică în ale cărei motive sînt preluate alte elemente melodice ale filmului și cîntece de copii. Montajul constă în următoarele:
Firmă « Dr. în medicină Dohmeyer, ginecolog 4—6 ». Chipuri de copii.
Un sugar.

Scanned with OKEN Scanner

Chipuri de copii.
Reclamă cu o mamă alăptînd: « Lapte Nestle zaharat şi cu fosfarin ».
Copii venind în întîmpinare.
Firma: « Consultaţii şi îngrijiri gratuite pentru gravide. Ore de consultaţii: luni, marţi, joi, între 9—10 ».
Reclamă pentru untură de peşte cu un bărbat care duce în spate un peşte. « Emulsia Scott pentru copiii noştri ».
Formular de desfacere a contractului de muncă tipărit pe care, ca argument pentru concediere, este scris de mînă « Lipsă de lucru ».
Chipuri de copii.
Un coşuleţ de sugar cu « polog ».
Reclamă pentru săpun de copii « Nivea ».
Vitrine cu încălţăminte pentru copii.
Sugar dînd din mînă cu suseta în gură, într-un cărucior.
Firma: « Moaşă orăşenească. Strieber ».
Reclamă pentru lapte praf « Nestle ».
Tăbliţă: « Fără timp de aşteptare ! Fără consult medical ! Asociaţie de incinerare a incinerărilor AG. Incinerăm sub controlul statului. Fără Probleme . . . »
Coşciuge deschise şi ornamentate într-o prăvălie.
Cartotecă de muncă care, printre altele, dă următoarele informaţii: Numele: Anni Bönike, ziua de naştere: 28.6.11., locul naşterii: Berlin, domiciliu: Berlin N, Triftstr. 27, necăsătorită. Profesia: muncitoare, grupă profesională 52. Înregistrată la 11 ianuarie 1932. Oficiul de plasare: ştampila. Oficiul de asigurare a şomerilor. Cifra de înregistrare 4879. Ziua de plată a salariului: miercurea. Modul de asigurare: (indescifrabil).
Faţada unei case (ca în 58).
Oameni care stau în jurul cadavrului fratelui lui Anni, acoperit cu o prelată, Salvarea stă alături. Funcţionarul închide uşa maşinii (începutul cadrului 104). Se vede o vitrină cu coşciuge, alături de care este scris pe o tăbliţă: « Înmormîntarea costă în total 99,50 DM.
Camera surprinde strada din spatele vitrinei cu coşciuge.
Păpuşi.
Păpuşi-bébé.
Jucării de copii.

257. *(1,1m) Grosplan. Anni, din faţă, mergînd pe drum şi avînd pe chip o expresie de adîncă îngrijorare.*
258. *(3,8m) Plan semi-apropiat. Anni şi Fritz merg alături pe un drum de pădure. Prin faţa lor trece, lateral, camera.*
259. *(4,3m) Plan semi-general. Regiune împădurită; în faţă, un tramvai la capăt de linie. Doi bărbaţi se urcă. Fritz, pe scara tramvaiului, îşi ia rămas bun de la Anni, întinzîndu-i mîna. Se aude clopoţelul de pornire al tramvaiului. Pe scară, din mers, mai sare un alt bărbat. Anni iese din imagine, prin stînga.*
260. *(6,6m) Plan general. Drum de pădure. Lateral, către obiectivul camerei, Anni intră în imagine. Se îndepărtează pe drum.*
261. *(3,9m) Plan semi-general. Un perete cu reclame de film, pe care sînt afişate panouri-reclame pentru filmul « Iubire, adio », cu Lilian Harvey. Se vede trecînd prin faţa lor un bărbat tînăr. Vin Fritz şi prietenul său Kurt (panoramare), privesc reclamele. De la un megafon se aude un glas de femeie cîntînd « Viaţă fără iubire ». Zgomotul străzii. (Pînă la 263).*
262. *(5,1 m) Plan semi-apropiat. Amîndoi stau în faţa unei vitrine cu fotografii din film. Fritz priveşte pozele.*

Scanned with OKEN Scanner

KURT: Ce ai de gînd să faci cu Anni?
FRITZ: Nici vorbă de căsătorie. N-am de gînd să-mi otrăvesc viața.
KURT: Și ce o să se aleagă de fată?
FRITZ *(plecînd)*: Îmi pare foarte rău.

263. *(2,8 m) Plan semi-general. În fața cinematografului, Fritz se duce la casă, plătește. Amîndoi ies din imagine către stînga. Voleu de închidere.*
264. *(17,7 m) Voleu de deschidere, plan semi-general. În cort stau Fritz și tatăl Bönike la masă. E seară. Amîndoi fumează cu foc. Se feresc să se privească în ochi.*

TATĂL BÖNIKE: Bună treabă ai făcut!
FRITZ: Cum adică? Se întîmplă și în cele mai bune familii.
TATĂL BÖNIKE *(după o pauză)*: Vrei să te căsătorești cu fata?
FRITZ: Nu-mi rămîne altceva de făcut.
TATĂL BÖNIKE *(după o pauză)*: Cînd vrei să sărbătorești logodna?
FRITZ: O putem face și p-asta, oricînd.

ACTUL V

[LOGODNA]

265. *(6,5 m) Voleu de deschidere, plan apropiat. O firmă ovală cu inscripția « Cele mai calde felicitări » este acoperită parțial cu ramuri de pin. Panoramare în jos, către o masă cu flori. Tatăl Bönike, în costum negru și cu papion alb. În dreapta sa stau unchiul Otto, cel chel, și soția acestuia, precum și alți oaspeți. Se aud frînturi de conversație și murmur de glasuri în timpul tuturor scenelor ce se desfășoară în cort.*
266. *(2,1 m) Plan semi-apropiat. Anni stînd la masă, privește în jos și zîmbește. În fundal se pot vedea mobile și un ceas de porțelan. Anni se joacă cu propriile ei mîini.*
267. *(1,4 m) Plan apropiat. Tatăl Bönike; în stînga lui, un bărbat cu papion de culoare închisă privește peste masă, fumează.*
268. *(1,8 m) Ca în 266. Anni ridică ochii, jenată, jucîndu-se cu o floare decorativă a cordonului, zîmbește rușinată și privește într-o parte.*
269. *(1,4 m) Plan apropiat. O fată cu șirag de perle, care stă între doi bărbați tineri, îi zîmbește lui Anni.*
270. *(1,6 m) Ca în 266. Anni ia un obiect de pe masă și îl privește.*
271. *(1,1 m) Plan semi-apropiat. Unchiul Otto, soția lui, un bărbat tînăr și fata cu șirag de perle în conversație.*
272. *(1,9 m) Plan semi-apropiat. Anni le zîmbește soților Kurt și Gerda care stau alături. Un buchet de flori stă în fața lor. Îi răspund la zîmbet zîmbind, apoi se întorc pentru a sta de vorbă.*
273. *(2,3m) Plan semi-general e mesei lungi cu oaspeți în jur. În fundal se vede tatăl Bönike, la stînga, printre alții, Kurt, care ia ceva de pe masă și îi bagă Gerdei în gură.*
274. *(1,7 m) Plan semi-apropiat. Mama stă într-o încăpere separată și pasează înăuntru, la masă, teancuri de farfurii.*
275. *(2,2 m) Plan semi-general. Peste persoana tatălui, camera orientată spre masă. În fundal, Anni ia farfuriile pe care le întinde mama și le pune pe masă.*
276. *(2,5 m) Ca în 274. Mama servește la masă cozonac.*
277. *(5,1 m) Plan apropiat. Din toate părțile se văd mîini care iau din bucățile de cozonac, pînă cînd farfuria rămîne goală.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul, care prin «efectul de distanțare» provoacă în spectator o atitudine de uimire, inventivitate și critică, nu este o atitudine care e de rigoare și în știință, nu ține totuși de evul științific. El speculează pentru trăirea evenimentului teatral atitudinea din viață a spectatorului. Astfel spus: empatia nu-i unicul izvor de simțiri de care dispune teatrul.

Noul teatru se adresează omului social... Individul rămîne individ, însă devine un fenomen obștesc, pasiunile sale devin într-un fel probleme colective, ca și destinul său. Situația individului în societate își pierde condiția «naturalității»...

BERTOLT BRECHT

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

278. (2 m) Ca în 275. Oaspeții beau cafea. Mama Bönike s-a așezat și ea. Anni stă singură în fundal.

279. (1,5 m) Plan semi-apropiat. Lîngă Kurt stă Anni cu felia de cozonac în mînă și cafeaua alături. Amîndoi mănîncă.

280. (2,4 m) Plan semi-apropiat. Obiectivul orientat, pe deasupra unei cești de cafea cu motiv floral, către Kurt și Gerda. Aceștia beau cafea, mănîncă cozonac și își zîmbesc.

281. (1,2 m) Ca în 274. Mama pasează încă o ceașcă de cafea la masă.

282. (4 m) Voleu de schimbare. Plan semi-apropiat. Formînd un lanț, mama Bönike, Anni și Kurt dau din mînă în mînă sticle de bere la masă.

283. (6,6 m) Plan semi-general. Lumina cade prin intrarea cortului pe locul întunecat rămas liber în față. Se vede că masa la care oaspeții sărbătoresc evenimentul se întinde pe toată lungimea cortului. Fritz cară pe umăr o ladă cu sticle de bere și o așează pe o stivă de lăzi aflată deja la intrarea în cort. După aceea își scutură costumul negru, pune pe umăr o ladă cu sticle goale și, cu mîna stîngă în buzunarul pantalonului iese din imagine în direcția din care a venit.

284. (5,7 m) Plan semi-apropiat. Anni, în colț, sub ceasul de perete, întoarce gramofonul, pune brațul gramofonului pe disc și se întoarce spre stînga. Muzică. (Se aude « Intrarea gladiatorilor »)

285. (2,6 m) Ca în 274. Mama aduce o tavă cu mîncare.

286. (6,5 m) Ca în 283.

287. (3,5 m) Ca în 282.

288. (3 m) Plan apropiat. Un musafir cu mustață mîncînd.

289. (4 m) Ca în 275. Anni mănîncă în picioare, aplecîndu-se deasupra mesei.

290. (3,2 m) Plan apropiat. Bărbatul cu papion de culoare închisă împunge cu o furculiță un hartan de pe farfurie. După ce a mîncat lacom carnea de pe os, îl pune la loc.

291. (5,8 m) Plan apropiat. Pe platoul aproape gol se răstoarnă picioare și ghiare de pui care sînt imediat luate cu mîinile sau furculițele pînă cînd platoul rămîne gol.

292. (4,7 m) Plan semi-apropiat. Unchiul Otto roade la un os mare pe care îl ține în mînă. Soția lui mănîncă cu tacîmul. În fața lui Otto stau două sticle de bere goale. Muzica de marș de la gramofon se termină.

293. (5,7 m) Voleu de schimbare. Plan semi-apropiat. În fața unchiului Otto, acum fără sacou și fără papion, cu cămașa descheiată, stau nouă sticle de bere goale. Bea, ciocnind în stînga cu tatăl Bönike, golind, dintr-o dată, o halbă. Tatăl Bönike pune pe masă un țap.

294. (3,6 m) Plan semi-apropiat. Fata cu șirag de perle bea dintr-un pahar cu bere; tînărul ce stă în dreapta ei, cu părul ciufulit, bea din sticlă. Apoi apleacă fața spre spate și o sărută. Cel de al doilea tînăr ciocnește cu partenera lui, apoi îi privește pe ceilalți doi, sărutîndu-se.

295. (8,9 m) Plan semi-apropiat. Fritz aduce din nou o ladă cu bere. O pune jos și își scutură haina. Anni vine din cort.

ANNI: Pot să te ajut cu ceva?

FRITZ *(întorcîndu-se scurt)*: Nu e nevoie.

ANNI: Nu vrei să vii înăuntru?

FRITZ *(curățindu-și pantalonii)*: La ce bun?

296. (2,1 m) Plan apropiat.

ANNI Spune-mi: *(după o mică pauză)* toată logodna asta nu prea e pe placul tău?

Scanned with OKEN Scanner

297. *(1,3 m) Plan apropiat.*
FRITZ: Firește că nu !
298. *(5,4 m) Ca la 296.*
ANNI *(ușor întoarsă)*: Hm. *(după o pauză către el)* De ce ai acceptat-o atunci?
299. *(4 m) Ca în 297.*
FRITZ: Fiindcă am picat mesa.
Pune o batistă în buzunarul hainei și apoi își înfundă mîinile în buzunarele pantalonilor.
300. *(1,8 m) Plan semi-general. Fritz se apleacă, ia o sticlă cu bere, o aruncă. Anni iese din imagine prin stînga. În fundal se vede intrarea în cort, cu oaspeții.*
301. *(1,8 m) Fritz bea din sticlă și se uită după Anni. Din cort se aude cîntecul: « Hai noroc, noroc bunăstării . . . »*
302. *(10,5 m) Plan semi-general. Oaspeții, stînd la masă, cîntă și se leagănă în ritmul muzicii. Soția grasă a lui Otto se face în mod deosebit remarcată. Camera panoramează la dreapta, apoi iarăși înapoi. Partenerii și-au schimbat locurile între ei, printre musafiri se văd și copii.*
303. *(1,6 m) Grosplan. Brațul gramofonului este așezat pe un disc. Muzică.*
304. *(9,6 m) Plan semi-general. Oaspeții stau din nou la masă, în centrul imaginii soția lui Otto precum și unul din bărbații tineri, de care se sprijină acum fata cu șiragul de perle. Ea cîntă transfigurată, odată cu muzica gramofonului, șlagărul « Frumosule gigolo, bietul gigolo . . . » Soția lui Otto și alți cîțiva încep deasemenea să cînte. În fundal se vede pînza de perete a familiei Bönike.*
305. *(2,5 m) Ca în 293. Tatăl Bönike ia din nou o sticlă cu bere și îi toarnă lui Otto.*
306. *(4,6 m) Plan semi-apropiat. Bărbatul cu papion, ud deja pe față, bea din sticlă; în dreapta, tatăl Bönike își ia de pe jos o sticlă și bea.*
307. *(3 m) Panoramare peste oaspeții care cîntă și beau (aproximativ cincisprezece persoane).*
308. *(1,3 m) Plan general. Fritz șade, fumînd trabuc, în dreapta, în fața cortului cu intrarea deschisă, din care încă se mai aude șlagărul cu bietul gigolo. Kurt iese afară.*
309. *(2,3 m) Plan semi-apropiat. Soția lui Otto l-a luat de gît pe tînărul de lîngă ea, îl sărută și apoi îi dă o palmă. Cel de al doilea tînăr a cuprins cu brațul pe fata cu șirag de perle. Cealaltă fată își sprijină capul de umărul lui.*
310. *(2 m) Ca în 308. Kurt se duce la Fritz.*
311. *(1,6 m) Ca în 309, puțin deplasat obiectivul către stînga. Toți se leagănă în ritmul cîntecului care se întrerupe odată cu acest cadru.*
312. *(5,2 m) Plan semi-apropiat. Kurt și Fritz privesc la unul din oaspeți care a ieșit și trece pe lîngă ei.*
FRITZ: N-are ce crăpa, dar cizme de lac are !
313. *(1,6 m) Plan semi-general. Loc întunecat în apropierea cortului. Bărbatul se îndreaptă către un copac.*
314. *(3,4 m) Ca în 312.*
FRITZ: Aproape de nesuportat.
KURT: Ei, cînd serbezi o asemenea logodnă n-ai ce să te miri că oamenii se îmbată.
315. *(11 m) Plan semi-general. Unchiul Otto, beat criță, cu un trabuc în gură, se ridică și se bălăbăne de-a-lungul mesei, tîrînd după el tot felul de vase și pahare. Soția îl amenință, se ridică deasemenea și îl urmează. Unchiul Otto cade cînd peste masă, cînd peste musafiri. Soția sa îl împinge dintr-o parte. Camera se deplasează după ei la dreapta. Tînărul și fata cu șirag de perle se giugiulesc în fundal.*

Scanned with OKEN Scanner

316. (25,8 m) Plan semi-general. Unchiul Otto, la ieşirea din cort, abea se mai poate sprijini de capul unuia din invitaţi.

SOŢIA LUI OTTO: Otto ! Otto ! *(Cu ton hotărît)* Vino imediat înapoi ! *(Otto se bălăbăne şi mai tare, se ţine de unul din stîlpii cortului şi sfîrşeşte prin a cădea în faţa cortului, trăgînd după el un taburel şi o copaie.)*

SOŢIA LUI OTTO *(cu mîna la gură)*: Vai !

GLASUL LUI KURT: Lasă-l ! Dacă vrea să se ducă să facă baie, e sănătos.

Otto încearcă să se ridice, soţia îl ajută.

SOŢIA LUI OTTO: Otto, ai să mă bagi în pămînt !

Unchiul Otto înjură (ininteligibil). Camera panoramează uşor spre stînga, în aşa fel încît apar în imagine Fritz şi Kurt. Femeia încearcă să-şi reţină bărbatul de bretele. El se căzneşte să stea drept, împleticindu-se tare.

SOŢIA LUI OTTO: Otto, rămîi pe loc şi cu asta basta *(încălzită:)* să te duci să faci noaptea baie în lac cu burta plină de bere !

UNCHIUL OTTO: Trupul meu îmi aparţine !

Se smulge din loc, se năpusteşte înainte acoperit parţial în imagine de Fritz şi Kurt, şi se împiedică de lăzile cu bere, răsturnînd vasele de pe o masă. Soţia îl urmează cu braţele ridicate, implorîndu-l şi blestemîndu-l. Camera se deplasează după ei. Se vede cum Otto cade in iarbă. Kurt priveşte după el, dar Fritz a privit în gol, drept înainte, în timpul întregii scene.

317. (3,4 m) Plan semi-general. În faţa a două corturi, Anni şi Gerda întind o cuvertură peste un cărucior încărcat. În fundal, umbre şovăitoare.

318. (7,6 m) Plan semi-apropiat. Tatăl Bönike se îndreaptă către Fritz şi Kurt, care stau încă în faţa cortului.

TATĂL BÖNIKE: Ei, cum stăm cu berea, Fritz?

FRITZ: N-aveţi decît să fluieraţi, şi-am şi sosit ! *(strigînd bătrînului Bönike, care trece pe lîngă ei)* Fluieră ! *(dur)* Fluieră !

319. (10,6 m) Ca în 317. La acestea, Bönike vine din dreapta.

TATĂL BÖNIKE: Ce se întîmplă aici?

ANNI: Ad-o pe mama şi lucrurile tale ! Plecăm de aici.

GERDA: *(se duce la oişte)*

TATĂL BÖNIKE: Gerda te-a zăpăcit, ai?

Fetele trag căruciorul afară din imagine. Bătrînul, cu mîna la falcă, rămîne pe loc.

320. (3,5 m) Ca în 318. Kurt se uită pe deasupra lui Fritz, în cort.

321. (6 m) Plan semi-apropiat. În faţa corturilor stau Anni, Gerda, mama şi tatăl Bönike în jurul căruciorului.

TATĂL BÖNIKE: Unde să ne ducem?

MAMA BÖNIKE: Da ce, sîntem ţigani să pornim pe străzi în miezul nopţii ! Ai înnebunit !

Mama şi tatăl Bönike trag căruciorul către dreapta, scoţîndu-l din imagine. Anni şi Gerda se întorc îmbufnate şi pleacă în cealaltă direcţie.

322. (5,7 m) Plan semi-general. Din stînga, tatăl şi mama Bönike, ei trăgînd, ea împingînd, reuşesc să aducă în faţa cortului, făcînd un viraj, căruciorul. La intrare stau musafirii şi Fritz. În faţa lui se opresc cei doi Bönike.

323. (10,1 m) Plan semi-apropiat. Obiectivul îi cuprinde în imagine, pe deasupra căruciorului, pe Fritz şi Kurt, în dreapta mama, în stînga tatăl şi doi invitaţi.

MAMA BÖNIKE: Ar trebui să-i fie ruşine.

TATĂL BÖNIKE *(punîndu-i lui Fritz braţele după umeri)*: A înnebunit. Pur şi simplu a luat-o din loc.

Scanned with OKEN Scanner

MAMA BÖNIKE: Nu te necăji Fritz, noi rămînem cu tine.

Tatăl demontează oiștea căruciorului. Scot, prin stînga, căruciorului din imagine.

FRITZ *(sarcastic)*: Nu-mi mai rămîne decît să rîd în hohote.

Voleu de închidere.

324. *(4,2 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. Gerda și Anni stau pe un coridor în fața ușii unei locuințe.*

GERDA: Așa, acum rămîi la noi, duminica viitoare mergem la competițiile sportive și cu Fritz ai terminat.

ANNI: *(dă afirmativ din cap)*

(Titlu intermediar)

ACTUL VI

[PREGĂTIREA FESTIVITĂȚII SPORTIVE]

325—340. *(45,2 m) Voleu de deschidere. Montaj: macarale, halde de cărbuni, silozuri, bene apucătoare, vagonete circulînd pe poduri de fier, furnale fumegînde, mari așezăminte industriale. Imaginile sînt acompaniate de o muzică ritmată cu motive din « Cîntecul solidarității ». Voleu de închidere.*

341. *(30,3 m) Voleu de deschidere. Plan semi-general. O mare sală de club într-o plantație silvică. Pe perete, în fundal, atîrnă lozinca: « Muncitorii sportivi (Arbeitersportler) combat mirajul recordurilor ». Dedesubt o altă lozincă: « Deveniți muncitori-sportivi ». Tineri și copii, unii în uniforma organizației sportive « Die Fichte » (Moliftul) sînt ocupați, la o masă, cu diferiți alți muncitori, cu pregătirea festivității; în stînga, în spatele unei bariere de lemn, oameni care așteaptă. În prim-plan, în dreapta, un tînăr împarte foi tipărite. Strigă sectoarele orașului, taie de pe listă numele acelor sectoare cărora li s-a distribuit materialul și se duce apoi, prin stînga, cu foile către barieră (panoramare) și le înmînează reprezentanților diferitelor sectoare. Procedeul se repetă de mai multe ori.*

DISTRIBUITORUL *(strigă)*: Wedding !

GLASUL UNUI TÎNĂR: Aici !

DISTRIBUITORUL *(înmînînd foile)*: Două sute *(iese prin dreapta.)*

GLASUL DISTRIBUITORULUI: Reinickendorf !

GLASUL CELUI DE AL DOILEA TÎNĂR: Aici !

Distribuitorul reapare în imagine și îi dă celui de al doilea tînăr un teanc de foi, asemănător cu al lui, peste barieră.

DISTRIBUITORUL: Optzeci.

În timp ce camera se orientează către un grup care lucrează la un aparat de multiplicare, se aud în continuare strigătele Distribuitorului.

GLASUL DISTRIBUITORULUI: Charlottenburg !

GLASUL CELUI DE AL TREILEA TÎNĂR: Aici !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: O sută douăzeci . . . Friedrichshain !

GLASUL CELUI DE AL PATRULEA TÎNĂR: Aici !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: O sută cincizeci . . . Pankow !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: . . . nu e aici . . . *(ininteligibil)* . . . Mijlocul !

GLASUL CELUI DE AL CINCILEA TÎNĂR: Aici !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: Schöneberg !

GLASUL CELUI DE AL ȘASELEA TÎNĂR (fată): Aici !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: O sută . . . Tempelhof !

GLASUL CELUI DE AL ȘAPTELEA TÎNĂR: Aici !

GLASUL DISTRIBUITORULUI: Optzeci . . . Wilmersdorf !

GLASUL CELUI DE AL OPTULEA TÎNĂR: Aici !

Scanned with OKEN Scanner

GLASUL DISTRIBUITORULUI: Optzeci . . . Prenzlauer Berg !
GLASUL CELUI DE AL NOUĂLEA TÎNĂR: Aici !

Un tînăr și o fată lucrează la multiplicator, o alta sortează foile. Camera panoramează în continuare către o masă la care Gerda și o altă fată amestecă vopsele. Din dreapta vine Kurt și preia vasul cu vopsele, o tachinează dîndu-i pe la nas cu lopățica. Gerda rîde. Iese din nou prin dreapta (panoramare), îngenunche, pune vasul cu vopsele pe o bucată de hîrtie și începe să picteze pe o suprafață albă mare, întinsă pe podea. Camera panoramează în continuare către dreapta, spre o masă, pe deasupra unui grup care lucrează la lozinci. În fundal, un tînăr înfige mici indicatoare pe un plan al orașului, care atîrnă pe perete.

342. *(6,3 m) Plan semi-general. În față, Gerda, la masa ei, amestecînd vopsele, în dreapta, în spate, îngenunchează Kurt și desenează o literă mare.*

KURT: Ce e cu Anni astăzi?
GERDA: Vine mai tîrziu, s-a dus mai întîi la tipografie.
KURT: Ce se întîmplă de fapt cu ea?
GERDA: Ce să fie? Stă la mine.

343. *(3,5 m) Plan apropiat.*

KURT *(ridică capul; camera îi urmărește mișcarea)*: Este foarte neplăcut pentru ea că s-a despărțit de Fritz tocmai acum.

344. *(10,1 m) Plan semi-general. O masă lungă, la care sînt ocupați tineri și copii. În fundal, se poate citi pe o firmă « Ghișeu de eliberare a materialelor de sport ». Panoramînd către dreapta, camera surprinde, în plan semi-apropiat o parte a grupului ce stă la masă. Un tînăr lipește. O fată în uniformă aduce un balot de pînză și îl desfășoară lîngă el pe masă.*

TÎNĂRUL *(necăjit)*: Ieri n-am ajuns acasă, mai trebuie să și dorm uneori. Mîine trebuie să particip la concursul de înot.
FATA *(bătînd cu pumnul în masă, neînduplecată)*: Nu, trebuie să termini lozinca. Las-o încolo omule, așa ceva se termină imediat. *(Iese prin dreapta).*
TÎNĂRUL *(strigînd după ea)*: Da, și eu cînd mai dorm?

Aruncă materialul la o parte și se cufundă din nou în munca lui.

345. *(23,5 m) Plan semi-apropiat. O ușă cu două afișe. Cel din stînga face publicitate pentru secția « Lupte ». Pe cel din dreapta se poate citi « Mare întîlnire sportivă a tuturor Asociațiilor sportive muncitorești »; « Duminică, 12 iunie: startul înotătorilor, canotorilor, motocicliștilor, cicliștilor, ora de începere 9 ». În jumătatea superioară a afișului, trei steaguri. — Intră Fritz. Prin fața lui camera panoramează, în așa fel încît apare acum în imagine și Gerda la masa ei. Fritz se îndreaptă către ea. În fundal o « Gazetă de perete » cu afișe.*

FRITZ: Spune-mi, Gerda, Anni locuiește aici?
GERDA *(curățindu-și mîinile și aranjîndu-și fusta)*: Da, firește.
FRITZ: Da, și eu o caut de o săptămînă întreagă. Unde umblă pînă noaptea tîrziu?
KURT *(din dreapta, cu vasul cu vopsele, pe care-l pune pe masă)*: Nu umblă de loc. E la noi și lucrează.
GERDA: Tot aici era și înainte ca tu să ne-o sufli.
FRITZ: I-am explicat că ea nu este potrivită pentru sportul vostru.
KURT: *(o privește pe Gerda cu o privire care critică părerea lui Fritz).*
FRITZ: Ei bine, da, sînt de principiul că unele femei nu sînt potrivite pentru așa ceva. *(foarte hotărît)* Unele se potrivesc, altele nu.
GERDA: Eu cred că se simte foarte bine la noi.

Scanned with OKEN Scanner

346. (7 m) Plan semi-apropiat. Un grup de tineri.
PRIMUL: Nu pot să merg mîine cu voi, sînt pe geantă.
AL DOILEA: Nici eu nu mai am decît vreo douăzeci de pfenigi în plus. Voi nu puteţi să mai daţi ceva?
AL TREILEA *(rîzînd)*: Ba da, în regulă.
Îi dau bani.
347. (10,6 m) Plan semi-apropiat. Gerda, în stînga, aranjîndu-şi bluza, alături Kurt şi Fritz în faţa unui raft.
FRITZ: Ştiţi că de ieri sînt de fapt pe liber.
KURT: Rău. *(Îşi pune şapca)*
GERDA *(arată spre afiş)*: Uită-te la chestia asta ! Şi dacă vrei să vorbeşti neapărat cu Anni, atunci vino mîine cu noi.
Kurt îl trage pe Fritz în faţa « Gazetei de Perete » (panoramare), pe care deasemenea atîrnă afişe pentru întîlnirea sportivă.
KURT: După amiază au loc concursurile. O să poţi auzi diverse lucruri care n-o să-ţi prindă rău.

[LUPTE SPORTIVE PROLETARE]

348. (1,8 m) Fondu de înlănţuire. Plan semi-general. O stradă; punct de adunare al motocicliştilor care îşi iau vehiculele în primire.
349. (1,9 m) Grosplan. Kurt, în costum de piele, îşi porneşte motocicleta.
350. (2 m) Ca în 348. Alţi motociclişti îl urmează.
351. (1,9 m) Ei trec pe lîngă un grup de copii şi tineri în uniforme de reprezentare.
352. (2,3 m) Plan semi-general. Motociclete, cu şi fără ataş, virează după colţ.
353—358. (Refrenul « Cîntecului solidarităţii » se cîntă şi se fluieră în cor).

CÎNTEC

Înainte, şi să nu uităm
Tot ce ne ajută să fim tari.
Dacă flămînzim, dacă mîncăm,
Înainte, şi să nu uităm
Ceea ce ne face solidari.

Înainte, şi să nu uităm
Strada şi cîmpul nostru-n văl verzui.
Înainte, şi să nu uităm
Strada, nimănuia n-o cedăm !
Lumea, oare lumea este-a cui?

353—358. (17,2 m) Muncitori — sportivi merg în ritm de marş pe străzi cîntînd « Cîntecul solidarităţii ». Sînt depăşiţi de ciclişti şi motociclişti. Într-un grup de sportive, acum într-o porţiune împădurită, merge Anni. Locuitorii din corturi le privesc.
359—392. « Cîntecul sportivilor » cîntat din off de Ernst Busch cu acompaniamentul orchestrei.

CÎNTEC

Din casele ticsite şi surpate,
Din sumbre străzi de-oraşe blestemate
Veniţi cu toţii-alături, muncitori !
Unirea-n luptă-nseamnă libertate.
Vă-nvaţă cum să fiţi învingători !

Scanned with OKEN Scanner

Răbdînd de foame-n fiecare seară
Ați cumpărat corăbii, muncitori !
Banii de drum, la fel se adunară !
Deci, învățați să fiți învingători,
Deci învățați să fiți învingători !
Purtînd din zori și pînă pe-nserate
Stindardul luptelor încrîncenate,
Veniți cu toții-alături, muncitori !
Unirea-n luptă-nseamnă libertate,
Vă-nvață cum să fiți învingători !

359—392. *(64,7 m) Montaj: Pe o pistă se dă startul pentru motocicliști. În fundal se văd inscripțiile « Buckower Dreiecksrennen » și « DEROP — Benzin ». La dreapta, pe o porțiune anume, stau multe biciclete. Cursa motocicliștilor. Start al regatei feminine și a înotătorilor. În secvențe scurte vor fi urmărite competițiile motocicliștilor, a canotoarelor și a înotătorilor. Un prim-plan o arată pe Gerda într-o barcă. Între motocicliști se află încă, aproape neîntrecut, primul, Kurt, cu numărul 48. O linie de sosire. Spectatori care așteaptă la finish motocicliștii care sosesc acum. Înotătorii lovesc bazinul. Bărcile trec deasemenea prin linia de sosire.*

393. *(1,6 m) Plan semi-general. Motocicliștii la linia de sosire. Cîștigătorul, Kurt, cu numărul 48, este înconjurat. Spectatorii aplaudă; se aud aplauze și pe parcursul următoarelor secvențe.*

394. *(1,1 m) Plan semi-apropiat. Gerda stă rîzînd în barcă.*

395. *(0,5 m) Plan semi-general, ca în 393.*

ACTUL VII

[SOLIDARITATEA]

396. *(2,7 m) Plan semi-apropiat. Un steag fluturînd în vînt. Aplauzele destinate învingătorilor în diferitele competiții se aud pînă la începutul scenei cu grupul « Agitprop ».*

397. *(11,7 m) Plan semi-general. În fața unei tribune de onoare se înghesuie spectatori. Deasupra tribunei, pe toată lungimea ei, stă desfășurată lozinca « Solidaritate ». Prin stînga urcă la tribună învingătorii și se așează către dreapta. Camera panoramează frontul sportivilor și apoi revine către stînga.*

398. *(1,1 m) Plan semi-apropiat. Kurt.*

399. *(2,3 m) Plan semi-apropiat. Gerda și o altă sportivă. Se aude răsunînd un fluierat puternic, după care urmează strigătul: « Hei ! »*

400—412. *(43 m) Trupa Agitprop « Goarna roșie » (Das Rote Sprachrohr) cîntă și demonstrează « Cîntecul frontului roșu unit ».*

CÎNTEC

Noi sîntem « Goarna roșie » și sfîntă
Noi sîntem goarna maselor ne-nfrîntă
Durerii voastre glas îi dăm noi iarăși,
Durerii voastre suntem glas, tovarăși !
Noi sîntem « Goarna roșie » și sfîntă
Noi sîntem vocea maselor ne-nfrîntă.

La Wedding, strada Köslin, într-o seară
Un chiriaș fu scos din casă-afară.

Scanned with OKEN Scanner

Proprietarul doi hamali tocmește:
« Luați-i boarfele, că se grăbește ! »
« Ia stai, nu te grăbi, jupîne, tare.
Noi știm ce-nseamnă o evacuare ! »

« De șase luni chiria-i neplătită !
Dar nici răbdarea mea nu-i nesfîrșită ».
Răbdarea, da, e o poveste plină
De tîlc. Un zid de proletari s-adună;
În jurul lui, hamalul tot discută,
Pînă cînd toți . . . ideia-i împrumută.

Trupa se prezintă mai întîi ca « Goarnă a maselor ». După aceasta, are loc un intermezzo muzical, în timpul căruia, fluierînd și într-o mișcare coregrafică dinainte pregătită, interpreții își schimbă pozițiile pînă cînd reușesc să se așeze în semicerc pentru mica demonstrație. În timpul scenei despre evacuarea chiriașilor, deși interpreții individuali preiau rolurile, textul este reluat parțial și de cor și cîntat. Ei demonstrează poziții clare. Evacuarea din casă se desfășoară cu grosolănie, în așa fel încît interpretul chiriașului evacuat este aruncat în mijlocul spectatorilor. Întregul mod de interpretare este foarte ritmat, disciplinat și prezentat cu evidentă intenție artistică. În final, membrii grupului Agitprop dansează pe ritmul muzicii cîntecului lor. Spectatorii, și printre ei Fritz și Anni în primul rînd, aplaudă.

CÎNTEC

Înainte, și să nu uităm
Tot ce ne ajută să fim tari.
Dacă flămînzim, dacă mîncăm,
Înainte, și să nu uităm
Ceea ce ne face solidari !

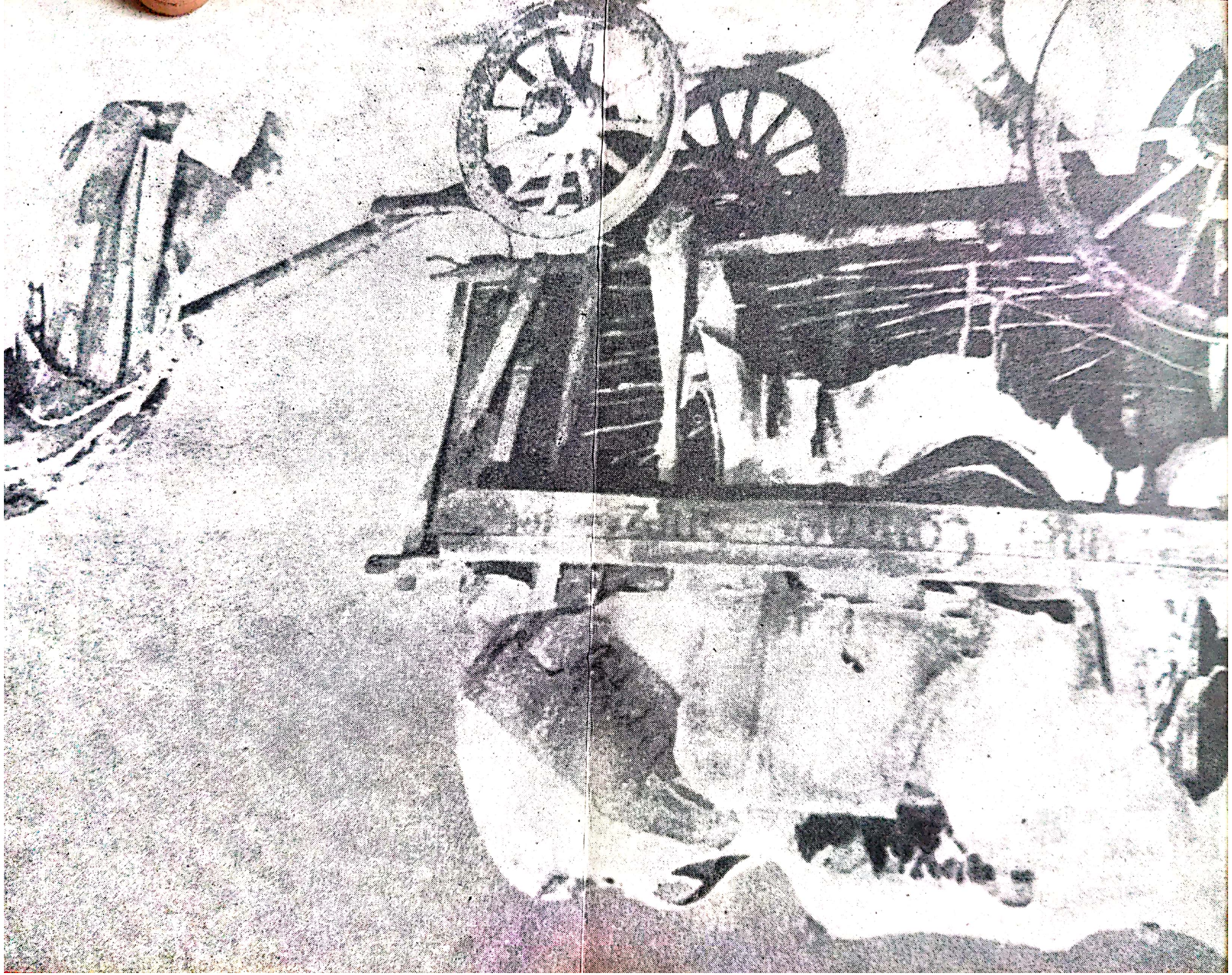
Mai întîi, că-aici nu sîntem toți;
Și pe urmă, ai o zi abia,
Una doar din șapte, ca să-ți scoți
Din oscioare oboseala grea.

Înainte, și să nu uităm
Tot ce ne ajută să fim tari.
Dacă flămînzim, dacă mîncăm,
Înainte, și să nu uităm
Ceea ce ne face solidari !

Mai întîi, nu sîntem toți aci
Și-apoi, o zi nu e de-ajuns !
Însă vremea, iată că veni
Cei din case-n corturi am ajuns.

Înainte, și să nu uităm
Strada, cîmpul nostru-n văl verzui.
Înainte, și să nu uităm
Strada, nimănuia n-o cedăm !
Lumea, oare lumea este-a cui?

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să pui pecetea neobișnuitului asupra evenimentului celui mai comun, celui mai neînsemnat, de mii de ori petrecut.

BERTOLT BRECHT

Scanned with OKEN Scanner

413—435. (59,2 m) Grupul Agitprop « Goarna roşie » se află înşiruit pe scenă şi cîntă « Cîntecul solidarităţii ». Mulţimea cu mii de capete cîntă împreună cu grupul. Un montaj: spectatori şi învingători ai concursurilor sportive în tribuna de onoare; masele în jurul scenei, sportivi tineri, muncitori mai vîrstnici, spectatori cu steguleţe şi, în sfîrşit, steagul (cel din 396).

436. (4,9 m) Plan semi-apropiat. Demonstraţia se destramă. Zumzet de voci (pînă la sfîrşitul actului). Cîştigătorii sportivi părăsesc tribuna de onoare. Panoramînd către stînga camera surprinde mulţimea împrăştiindu-se.

437. (11,3 m) Plan semi-general. Mulţimea se îngrămădeşte către o porţiune cu corturi în pădure; printre ceilalţi, Kurt şi Gerda, el în costum de piele, ea în trening. Gerda şi-a pus braţul pe umărul lui Kurt.

438. (2,7 m) Plan semi-apropiat. Pe scenă, interpreţii trupei Agitprop îşi strîng instrumentele.

439. (6,4 m) Plan semi-apropiat. Kurt şi Gerda stau lîngă un vînzător de ziare. Kurt răsfoieşte broşura « Prevenirea concepţiei copiilor ».

KURT *(dă revista înapoi)*: Pe asta o am.
Cumpără revista « Întreprinderea şi sindicatul ».
Merg mai departe.

440. (3 m) Plan semi-general. Un grup mai mare de sportivi stau într-o livadă. Mai multă lume în jurul lor. Rîd şi privesc cum o fată încearcă să facă un Handstand.

441. (1,7 m) Plan semi-general. Sportive stau în iarbă şi rîd. Una din ele mănîncă un măr. O alta i-l ia din mînă şi-l termină de mîncat.

442. (2,5 m) Plan semi-apropiat. Înotători odihnindu-se în iarbă, doi citesc ziarul.

443. (1,7 m) Plan semi-general. Mai multe biciclete sprijinite de copaci.

444. (1,6 m) Plan apropiat. Părţile din faţă ale unor biciclete de curse.

445. (2,1 m) Plan semi-apropiat. Bărci goale de canotaj, pe apă.

446. (1,1 m) Plan semi-apropiat. Se vede pupa de la trei caiace.

447. (9 m) Plan semi-apropiat, oblic de sus. Trei tineri întinşi pe iarbă; capetele lor se apleacă deasupra unei cărţi. Unul din ei citeşte cu glas tare.

TÎNĂRUL: Fiţi atenţi că mai citesc odată: « Un stat adevărat », spune Hegel, « o adevărată conducere statală se naşte doar atunci cînd există instaurată o deosebire între categoriile sociale, cînd bogăţia şi sărăcia iau proporţii şi cînd apare o asemenea situaţie în care o majoritate importantă nu-şi mai poate satisface necesităţile în maniera în care este obişnuită ».

448. (2,9 m) Plan semi-general. În faţa unui cort, Anni şi Fritz stau culcaţi pe iarbă, sprijinindu-se în coate. Privesc înaintea lor. Fritz îi aruncă la un moment dat o privire lui Anni. În spatele lor se află, în aceeaşi poziţie, un tînăr. Citeşte un ziar, în care, un alt bărbat care se apleacă, încearcă să privească. În dreapta, în fundal, stau în picioare sau culcaţi, povestesc, muncitori-sportivi; printre ei, două surori de caritate. În faţă se pot vedea parţial două roţi.

449. (15,4 m) Plan semi-apropiat. Gerda şi Kurt se plimbă de-a-lungul corturilor; cîţiva adolescenţi îi depăşesc, trecînd pe lîngă ei în marş, în pas de gîscă. Camera se deplasează prin faţa celor doi. Peste tot stau culcaţi, se joacă, cîntă şi rîd tinerii muncitori-sportivi.

GLAS DINTR-UN CORT: Faceţi odată linişte !

GERDA: Fritz a vrut să-şi păstreze întotdeauna libertatea.

KURT: Cu treisprezece mărci şi douăzeci pe săptămînă, nu face libertatea nici cît o ceapă degerată.

GERDA: Atunci se poate căsători cu Anni.

KURT: Asta şi vrea să facă.

Scanned with OKEN Scanner

GERDA: Ea cel puțin mai cîștigă încă.

450. (8,3 m) Ca în 448.

FRITZ *(către Anni)*: S-ar putea să ai dreptate *(se privesc lung în ochi).*

451—457. (37,8 m) Din fundal se aude corul intonînd « Cîntecul solidarității » (Off, text ca în 413, pînă la 435). Cîntecul este acoperit de zgomotele participanților și spectatorilor la festivitatea sportivă, care se întorc. Sportivii își pun bărcile pe apă, se urcă în ele. Pe un drum de pădure, motociclete cu ataș. Mai multe grupuri de ciclișți vin în urma lor, precum și pietoni cu stegulețe. O masă de oameni, densă, tineri sportivi, muncitori, cîțiva cu rucsacuri în spate, se îndepărtează de obiectivul camerei coborînd scările către stațiile metropolitanului, care duc către un tunel.

458. (7,6 m) Plan semi-general. Oamenii coboară treptele. Zgomotele se aud în tunel tot mai puternic.

ACTUL VIII

[DEZBATERE POLITICĂ ÎN METROPOLITAN]

459. (12,5 m) Plan semi-general. În compartimentul unui vagon al metropolitanului se înghesuie participanții la festivitatea sportivă; își așează bagajele, iau loc; cînd toate locurile se ocupă, rămîn unii în picioare, pe culoar. În timpul secvențelor 459—502, în intensitatea diferită a glasurilor pasagerilor, zgomotul trenului în mișcare. Din cînd în cînd metropolitanul trece prin porțiuni, se pare, încă neconstruite și razele soarelui cad nestînjenite pe fețele călătorilor.

460. (7,4 m) Plan semi-apropiat. Un bărbat cu barbișon citește ziarul; simțindu-se stînjenit de aglomerația prea mare, își îndreaptă pălăria și se adîncește din nou în lectura ziarului. Pasageri ce stau jos sau în picioare.

GLASUL CONDUCTORULUI: În vagoane ! Plecarea !

Zgomotul metropolitanului ce se pune în mișcare.

461. (3,8 m) Plan semi-apropiat. Pasageri în picioare pe culoar.

462. (4,8 m) Gerda în stînga, pe culoar, întors către ea, Kurt.

463. (4,9 m) Plan semi-apropiat. Fritz și Anni au căpătat locuri. El i-a cuprins umerii cu brațul, îi trece tandru mîna prin păr.

464. (8,7 m) Plan semi-general. Obiectivul orientat, pe deasupra plasei de bagaje, către pasageri în picioare ori șezînd.

OM CU BARBIȘON *(în treacăt, citind în ziar)*: În Brazilia au ars 24 milioane de pfunzi de cafea.

GLASUL UNUI PASAGER DIN STÎNGA *(mirat, neîncrezător)*: Ce . . . ce au făcut cu cafeaua?

OMUL CU BARBIȘON: Au ars-o ! Pur și simplu, au ars-o.

OMUL CU GULER TARE: Au ars 24 de milioane de pfunzi de cafea?

465. (1,4 m) Plan apropiat.

OMUL CU GULER TARE: Consider fără înconjur că este o provocare.

466. (1,5 m) Plan semi-apropiat. Un domn în vîrstă, cu ochelari, șade lîngă o femeie; pe deasupra, de spătar, s-a sprijinit un muncitor cu mînecile cămășii suflecate.

DOMNUL ÎN VÎRSTĂ CU OCHELARI: Am citit și eu, dar nu pot să cred.

467. (2,6 m) Plan apropiat. În mijlocul pasagerilor, în picioare, un bărbat cu pălărie albă, barbă îngrijită, papillon cu buline.

OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(informat mai bine, cu ton didactic)*: Orice minte omenească sănătoasă își dă seama că așa ceva nu e posibil.

468. (10,6 m) Plan semi-apropiat. Călători stînd jos sau în picioare.

Scanned with OKEN Scanner

OMUL CU BARBIȘON *(își susține afirmația, citind cu glas tare din ziar)*: « Cafea arsă — demența economiei mondiale ». Poftim, citiți aici: « În Santos, cel mai mare port pentru cafea din lume, depozitează mai multă cafea decît este lumea . . . hm, . . . în stare, să cumpere . . . Cantitatea se ridică în totalitate la douăsprezece pînă la cincisprezece milioane de saci . . . mai mult decît producția anuală maximă a Braziliei, pentru a . . . Și pentru că pe lîngă această cantitate de cafea sosesc mereu alte noi cantități de cafea . . . »

469. (8,1 m) Plan semi-apropiat. Obiectivul orientat de sus asupra pasagerilor din jurul celui care citește.

OMUL CU BARBIȘON: . . . « guvernul a dispus arderea surplusului ».

OMUL CU GULER TARE: Nici nu e nevoie să mai citiți. Porcăria ne e cunoscută.

OMUL CU BARBIȘON *(citește mai departe)*: « Noi avem grîne scumpe și muncitori industriali șomeri, în timp ce Argentina are produse industriale scumpe și muncitori agricoli șomeri. Și toată povestea se chiamă economie mondială și este o mascaradă ».

470. (2,2 m) Plan semi-apropiat. Pasageri în compartiment, în picioare.

MUNCITORUL ÎN CĂMAȘĂ CU MÎNECILE SUFLECATE: Douăzeci și patru de milioane de pfunzi de cafea arși — asta este într-adevăr o mascaradă.

471. (0,8 m) Plan apropiat.

MUNCITOR ÎN PULOVER: Cu noi și-o pot permite !

472. (0,7 m) Plan apropiat.

OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(cu arătătorul ridicat)*: Corect !

473. (3,8 m) Plan semi-apropiat. Ca în 466.

DOMNUL ÎN VÎRSTĂ CU OCHELARI: Nu înțeleg nimic. Să arzi cafea ! Ce scop poate avea așa ceva?

474. (4,1 m) Plan apropiat. Fritz și Anni.

ANNI: Dar este curată răutate din partea ălora !

FRITZ: Răutate? Nici măcar, dacă nu au . . . *(face cu degetul mare și arătătorul gestul numărării banilor)*.

GLASUL OMULUI TÎNĂR BRUNET: Mai vreți să le mai și luați apărarea, domnilor, nu-i așa?

475. (1,4 m) Plan semi-apropiat. Capul pasagerului devine acum vizibil peste un perete lateral.

OMUL TÎNĂR BRUNET: . . . Vi se pare că e normal, că ard bunătate de cafea?

476. (4 m) Plan apropiat. Ca în 472.

OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(dînd din cap și cu arătătorul ridicat)*: Dați-mi voie, domnul nici n-a spus asta. Dînsul nici n-a spus asta. Dînsul a spus scurt și cuprinzător . . . *(se întoarce într-o parte, scurt)* Ce ați spus adineauri, dom'le?

477. (7,3 m) Plan semi-apropiat. Obiectivul orientat, pe deasupra pasagerilor, către două doamne mai în vîrstă, cu pălăriile foarte trase pe ochi. Doamna cu rochia în carouri stă în dreapta.

DOAMNA CU ROCHIA ÎN CAROURI *(către doamna din fața ei)*: Știți, cafeaua nu trebuie să fiarbă niciodată, v-o spun eu ! *(la stînga către doamna cu șiragul de coral)* Cafeaua nu are voie să fiarbă. Dacă a apucat să fiarbă *(rezemîndu-se în colțul ei epuizată)* s-a zis cu ea.

DOAMNA CU ȘIRAGUL DE CORAL *(către doamna cu rochia în carouri)*: Și încă ceva: să nu pui niciodată cafeaua în ceașcă de tablă; i se pierde toată aroma.

478. (4 m) Plan semi-apropiat.

Scanned with OKEN Scanner

OMUL CU BARBIȘON *(arătînd către ziarul său)*: Totul e scris aici. De ce au făcut asta? Pentru că vor să mențină ridicat prețul cafelei.
OMUL CU GULER TARE: Vedeți!
OMUL CU BARBIȘON: « Vedeți »! Noi trebuie să plătim prețurile ridicate.
479. (8,3 m) Plan semi-apropiat. Mai mulți pasageri în picioare.
OMUL CU GULER TARE: Și de ce plătim prețurile ridicate? Pentru că ne sînt mîinile legate. Politica mondială.
OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(în spatele lui)*: Corect!
OMUL CU GULER TARE *(ține o prelegere, adresîndu-se oamenilor, gesticulînd cu pălăria)*: Dacă am avea o flotă, atunci am avea și colonii. Dacă am avea colonii . . . atunci am avea și cafea. Și dacă am avea cafea . . .
GLASUL OMULUI CU BARBIȘON: Ei, și ce-ar fi atunci după onorabila dumneavoastră părere? . . .
480. (2,7 m) Plan semi-apropiat.
OMUL CU BARBIȘON: . . . Lăsați-l să vorbească în liniște. Atunci prețurile ar scădea, nu-i așa?
OMUL CU GULER TARE: Nici n-ar fi nevoie. Dar atunci . . .
481. (10,1 m) Plan semi-apropiat. Din cealaltă parte, în față, omul cu guler tare; în fundal, lîngă alți călători, Kurt.
OMUL CU GULER TARE *(se apleacă ușor către omul cu barbișon)*: . . . atunci ne-am face afacerile!
KURT *(întorcîndu-și capul peste umăr către omul cu guler tare)*: Eu tot aud « noi ». Care « noi »? Dumneata și cu mine? *(cu privirea în altă direcție)* Domnul de aici? *(altă direcție a privirii)* Și doamna de aici? *(altă direcție a privirii)* Și bătrînul de acolo? Deci « noi » facem afacerea *(către omul cu guler tare)* Omule, asta nici chiar dumneata n-o crezi!
482. (11,5 m) Plan semi-apropiat. Un domn cu pălărie gri, lîngă el, în dreapta, o doamnă cu bluză albă; domnul calculează pe o foaie de hîrtie, cu creionul în mînă.
DOMNUL CU PĂLĂRIA GRI: 24 milioane pfunzi. 36 ori 24 . . . nu, încă un zero . . ., încă un zero. Înseamnă că au aruncat 86 de milioane de cafea? Și asta se poate numi o afacere?
GLASUL UNEI DOAMNE CE STĂ ÎN FAȚA LUI: Asta nu poate fi afacere!
DOMNUL CU PĂLĂRIA GRI: Dacă un pfund costă trei mărci și șaizeci . . .
DOAMNA CU BLUZĂ ALBĂ *(enervată)*: De unde, trei șaizeci. Înseamnă că sînteți obișnuit cu un sortiment de lux.
483. (8,4 m) Plan semi-apropiat. Obiectivul pe deasupra lui Kurt și a altor călători, către domnul cu guler tare.
DOMNUL CU GULER TARE *(adresîndu-se tuturor celor din jurul său)*: Domnilor, am spus și o repet. Atîta vreme cît poporul nostru nu va calcula din nou totul în pfenigi, nu va putea ajunge la o viață prosperă.
OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(dînd din cap aprobativ, în fundal)*: Corect!
OMUL CU GULER TARE: *(îl aprobă deasemenea din cap)*
KURT: Hm, arată într-adevăr așa, de parcă ar fi din ăia care nu socotesc decît în pfenigi.
484. (12,3 m) Plan semi-apropiat. Ca în 482, grupul cu domnul care calculează.
DOMNUL CU PĂLĂRIA GRI *(cu un creion în mînă)*: Deci: un pfund, trei mărci șaizeci . . .
DOAMNA CU BLUZA ALBĂ: Cum adică trei șaizeci? Pentru două mărci și patruzeci se găsește cafea destul de bună.
GLASUL DOAMNEI DE VIZAVI: Eu am găsit chiar cu două mărci.

Scanned with OKEN Scanner

DOMNUL CU PĂLĂRIA GRI *(către doamna de vizavi)*: Aşa? Ei, să zicem trei mărci. De fapt, nici nu contează.

DOAMNA CU BLUZA ALBĂ: Ei bine, auziţi ! Eu spun două cincizeci, el spune trei mărci, şi pe-urmă zice că nu e nici o diferenţă.

DOMNUL CU PĂLĂRIA GRI *(îşi ridică privirea, protestînd)*: 24 milioane ori 300 . . .

485. (4,5 m) Plan semi-apropiat. Ca în 463.

FRITZ *(către Anni)*: Ce calculează ăsta este apă de ploaie *(către cei ce discută, la stînga, tăios)*: Doar nu se cîştigă din ce se aruncă, ci din ce se păstrează şi ni se vinde nouă, scump.

486. (5 m) Plan apropiat. Gerda şi cîţiva pasageri.

MUNCITOR ÎN PULOVER *(către dreapta)*: Trebuie să fie întotdeauna mai puţină marfă decît se cere. Altfel nu se pot face afaceri !

GERDA *(lîngă el)*: Afaceri nu se pot face decît atunci cînd mai există din cei ce caută ceva şi nu găsesc.

MUNCITOR ÎN PULOVER: *(dă din cap, afirmativ)*

487. (5,7 m) Plan semi-apropiat. Ca în 477, ceva mai departe, din stînga.

DOAMNA CU ŞIRAG DE CORAL: Capătă ajutor de şomeri, dar sorb la cafea cu pfundul, miroase în tot coridorul casei. Nu vreau să zic nimic, dar i-am spus întotdeauna soţului meu: «Wilhelm, ştii, nu cred că ăştia umblă numai cu treburi curate ».

488. (3,4 m) Plan apropiat, puţin de sus. Grupul cu Gerda şi Kurt.

DOMNUL CU PĂLĂRIE ALBĂ: Cafeaua este în general un lux. Altădată nu obişnuiau oamenii să bea cafea.

KURT *(peste umăr, către domnul cu guler tare)*: Altădată umblau oamenii cu poştalionul.

UN PASAGER: *(rîde)*

489. (19,1 m) Plan semi-apropiat. Perpendicular de sus asupra culoarului de pasageri în picioare. Camera panoramează de mai multe ori la stînga şi la dreapta.

OMUL CU GULER TARE *(tăios)*: Interzic orice fel de instigare politico-partinică !

KURT *(lîngă el)*: Ce înseamnă aici « instigare? » Ceea ce faceţi dumneavoastră este instigare ! *(Îi întoarce spatele)*

OMUL CU GULER TARE *(se întoarce brusc către el, enervat)*: Te rog, păstrează-ţi sîngele rece, tinere !

KURT *(se întoarce fulgerător către el, se naşte o mică învălmăşeală în care îl împinge pe omul cu guler tare)*: Eu nu sînt « tinere » pentru dumneata !

OMUL CU GULER TARE: La dumneata se cunoaşte că nu prea ai făcut militărie.

FRITZ: *(s-a ridicat în picioare în mijlocul învălmăşelii, se află în spatele omului cu guler tare, îi arată o decoraţie).*

KURT: Ei, şi dumneavoastră? Aţi fost cumva subofiţer?

MUNCITOR ÎN PULOVER *(prietenos)*: Kurt, dă-i una odată !

MUNCITOR ÎN SPATELE LUI KURT *(aţîţător)*: Dă-i bătrînului o portocală şi trimite-l la azil !

OMUL CU GULER TARE *(ameninţînd cu mîna)*: Dumneata !

KURT: Mai închide-ţi gura odată, altfel o să-ţi curgă rumeguşul din cap ! *(Rîsetele pasagerilor)*

OMUL CU GULER TARE *(aproape de Kurt)*: Te previn ! Această insultă te costă patruzeci de mărci !

KURT: Hai, omule, nu te mai grozăvi aici !

OMUL CU GULER TARE *(strigînd)*: De cînd ne tutuim? Doar n-am mîncat încă din acelaşi blid !

Scanned with OKEN Scanner

OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ *(rar și apăsat)*: Corect !
OMUL CU GULER TARE: *(se întoarce către el și îi mulțumește printr-o strîngere de mînă).*
MUNCITOR ÎN SPATELE LUI KURT: Crăcănat și fără permis de port-armă !
ALT MUNCITOR: Bătrîn fără minte !
MUNCITOR ÎN SPATELE LUI KURT: Unde alții au un cap, el are o gămălie ! *(hohote de rîs)*
OMUL CU GULER TARE: *(se întoarce furios către vorbitor)*
490. (6,2 m) Plan semi-apropiat. Grupul împreună cu domnul în vîrstă, cu ochelari.
DOMNUL ÎN VÎRSTĂ CU OCHELARI *(se ridică)*: Dar, vă rog, domnilor, faceți liniște ! Doar nu sînteți singuri în compartiment ! Acum vorbiți într-una de cafeaua din Brazilia. Mda, dar vă întreb, domnilor: Ce vă privește pe dumneavoastră cafeaua din Brazilia?
491. (8,4 m) Plan semi-apropiat. Grupul cu Gerda și Kurt.
OMUL CU PĂLĂRIE ALBĂ: Corect ! Mai ales că astăzi e și duminică.
KURT: Păi dacă nu vreți să auziți nimic despre cafea, atunci vreau să vă întreb eu ceva. Pîine nu mîncați dumneavoastră, domnule vecin, nu? Și atunci ce mai spuneți de grîul pe care îl ard le cazanele de aburi în America?
GERDA: Da, și bumbacul?
492. (17,6 m) Plan semi-apropiat. Un pasager foarte gras și chel, stînd în stînga, privind în gol. Lîngă el stă un domn în palton.
DOMNUL ÎN PALTON *(tăindu-i vorba celuilalt, atingîndu-l ușor)*: Vedeți dumneavoastră, nici n-avem nevoie de atîta cafea. Noi germanii sîntem un popor care știe să economisească. Esențialul este că ne facem independenți față de străinătate. Vedeți dumneavoastră, ar trebui să ne cultivăm propria noastră cafea, aici, în Germania. Se cultivă pe valea Rinului atîta viță de vie; ar trebui s-o înlocuim cu cafea. Vedeți? Vinul îl putem cumpăra și din Franța. Și atunci ar fi imediat pace în Europa, nu-i așa?
PASAGERUL GRAS *(flegmatic, resemnat)*: Mda, noi doi tot n-o să schimbăm lumea.
GLASUL LUI KURT: Așa-i ! . . .
493—494. (2,2 m) Plan apropiat. Capul celui gras în direcția din care s-a auzit glasul. Domnul în palton privește către stînga, peste umăr.
GLASUL LUI KURT: . . . Nu veți schimba lumea.
495. (1,6 m) Plan apropiat
KURT: Și nici doamna de aici . . .
496. (0,9 m) Plan apropiat. Doamna cu șirag de coral.
GLASUL LUI KURT: . . . nu o va schimba. Și domnul . . .
497. (1 m) Plan apropiat. Domnul cu ochelari, dormind.
GLASUL LUI KURT: . . . nici atît . . .
498. (1 m) Plan apropiat
KURT *(întors către stînga)*: . . . și un nepartinic ca dumneavoastră . . .
499, (0,8 m) Plan apropiat. Omul cu pălărie albă.
GLASUL LUI KURT: . . . nici pe departe . . .
500. (1,7 m) Plan apropiat.
KURT *(întorcînd capul spre față, cu desconsiderare)*: Iar domnul acesta de aici . . .
501. (4,6 m) Grosplan. Capul bărbatului cu guler tare, puțin de jos.
GLASUL LUI KURT: . . . nici acesta nu va schimba lumea. Îi place așa cum e.
OMUL CU GULER TARE *(provocator, accentuînd fiecare cuvînt în parte)*: Și cine o va schimba?
502. (6,4 m) Plan apropiat.

Scanned with OKEN Scanner

GERDA *(agitatoric)*: Cei cărora lumea asta nu le place !

503. *(32,8 m) Plan semi-general. Tunelul metropolitanului. Pasageri cu rucsacuri, biciclete, plase cu pîine, se îndepărtează de obiectivul camerei, coborînd către pasaj. În timpul acestei imagini se aude « Cîntecul solidarității »; refrenul în cor, celelalte două strofe cîntate de Ernst Busch (în off). Acompaniament orchestral.*

CÎNTEC

Înainte, și să nu uităm
Tot ce ne ajută să fim tari.
Dacă flămînzim, dacă mîncăm,
Înainte, și să nu uităm
Ceea ce ne face solidari !
Poleiește strada, zarea toată
Soarele pe boltă înălțat.
N-am crezut noi, însă, niciodată
Că-asta-i lumea, cu adevărat.

Înainte, și să nu uităm
Tot ce ne ajută să fim tari.
Dacă flămînzim, dacă mîncăm,
Înainte, și să nu uităm
Ceea ce ne face solidari !
Doar un strop pe piatra înfocată
Sunt acestea, știm prea bine noi.
Însă cum să ne oprim, cînd toată

Lumea e cuprinsă de șuvoi.
Înainte, și să nu uităm
Strada, cîmpul nostru-n văl verzui.
Înainte, și să nu uităm:
Strada, nimănuia n-o cedăm !
Lumea, oare lumea este-a cui?

În românește de ADRIANA HASS

Scanned with OKEN Scanner

Nach mehrmaligem Verbot freigegeben!

Kuhle Wampe

oder: WEM GEHÖRT DIE WELT

Manuskript: Brecht und Ottwald / Musik: Hanns Eisler

REGIE: S. TH. DUDOW

Kamera: Günther Krampf

Produktionsleitung: Georg M. Höllering, Robert Scharfenberg

Darsteller:

Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, Lili Schönborn, Max Sablotzki, Alfred Schaefer, Gerhard Bienert, Martha Burchardi, Karl-Heinz Carell, Carl Dahmen, Fritz Erpenbeck, Josef Hanoczek, Richard Hilgert, Hugo Werner-Kahle, Hermann Krehan, Paul Kretzburg, Anna Müller-Linke, Rudolf Nehls, Erich Peters, Olly Rummel, Willi Schur, Martha Seemann, Hans Stern, Carl Wagner

4000 Arbeitersportler / Eine Arbeiterspieltruppe
Uthmann-Chor / Sängervereinigung Norden
Arbeitersänger Groß-Berlin / Chor der Berliner Staatsoper

Architekten: Robert Scharfenberg, Carl P. Haacker / Aufnahmeleiter: Karl Ehrlich / Tonaufnahmen: Tobis Melofilm System: Tobis-Klangfilm / Musikalische Leitung: Josef Schmid Orchester: Lewis Ruth / Balladen: Helene Weigel und Ernst Busch / Tonschnitt: Peter Meyrowitz

Uraufführung: Heute im Atrium

Weltvertrieb und Verleih für Deutschland:

PRAESENS-FILM G.M.B.H.

Berlin SW 68, Friedrichstraße 23 — Fernsprecher: A 7 Dönhoff 3803

Scanned with OKEN Scanner

Amintiri ale creatorilor filmului « Cui îi aparține lumea »

BERTOLT BRECHT

Contribuție la tema realismului

Arareori testarea metodelor artistice se adevereşte relevantă prin efectul lor real. De cele mai multe ori şi în cel mai bun caz, se obține o confirmare (« Da, așa sînt lucrurile la noi, cum le înfățișezi»), se confirmă aflarea unui nou « impuls » într-o direcție sau alta. Un mic test, încununat de succes, este însă cel care urmează.

Realizasem cu Slatan Dudow şi Hanns Eisler filmul « Weekend la Kuhle Wampe », înfățişînd situația disperată a şomerilor din Berlin. Era de fapt montajul unor mici secvențe relativ autonome. Prima prezenta sinuciderea unui şomer. Cenzura ne-a creat mari dificultăți şi s-a ajuns la o şedință cu cenzorul şi avocații firmei.

Cenzorul nu era lipsit de inteligență. El ne-a spus: « Nimeni nu vă contestă dreptul de a prezenta o sinucidere. Asemenea cazuri există. Puteți ca atare să înfățişați şi sinuciderea unui şomer. Şi așa ceva se întîmplă. Nu văd nici un motiv pentru a tăinui faptul, domnilor. Am însă de ridicat o obiecție față de modul în care ați prezentat sinuciderea şomerului dumneavoastră. Ea nu este în consonanță cu interesele opiniei publice, pe care am misiunea să o apăr. Regret că sînt nevoit să vă fac prin aceasta un reproş de ordin *artistic* ».

Am răspuns (jigniți): — ?

◀ Afişul filmului « Cui îi aparține lumea »

Scanned with OKEN Scanner

Cenzorul continuă: « Da, o să vă mire faptul că prezentarea dumneavoastră nu mi s-a părut suficient de *umană*. Nu ați zugrăvit un om, ci, de ce să n-o spunem, un prototip. Șomerul dumneavoastră nu este un individ adevărat, nu este un om din carne și oase, diferit de toți ceilalți, cu griji deosebite, cu bucurii deosebite, și în sfîrșit cu o soartă deosebită. El este conturat superficial, vă rog ca artist să-mi scuzați expresia cam prea tare, dar *aflăm prea puține lucruri despre el*, iar consecințele sînt de natură *politică* și mă obligă să ridic obiecții împotriva difuzării filmului dumneavoastră. Sinuciderea, în cazul Dv., tinde spre statutul de fapt tipic, nu este înfățișată ca o trăsătură aparținînd unui individ anume (cu fond maladiv), ci ca un destin al unei întregi clase sociale ! Vă situați pe poziția că societatea împinge oameni tineri la sinucidere, neasigurîndu-le un loc de muncă. Și, în continuare, nici nu vă jenați să faceți aluzie la ceea ce s-ar cuveni sugerat șomerilor pentru ca să se producă o schimbare. Nu, domnilor, în acest caz, nu ați lucrat ca adevărați artiști. Nu ați intenționat să plăsmuiți soarta copleșitoare a unui individ, ceea ce nimeni nu v-ar fi putut interzice ».

Ședeam buimăciți. Aveam sentimentul neplăcut că ne fuseseră citite cele mai ascunse gînduri. Eisler își ștergea necăjit ochelarii, Dudow se încovoiase ca de durere. M-am ridicat și am ținut, în pofida repulsiei mele pentru cuvîntări, o cuvîntare. M-am ținut cît am putut de tare de ideea că obiecțiile nu erau adevărate. Am subliniat trăsăturile caracteristice cu care îl înzestrasem pe șomerul nostru. Spre exemplu, faptul că își pune la o parte ceasul de la mînă înainte de a se arunca pe fereastră. Am afirmat că doar această simplă trăsătură umană ne-a sugerat întreaga scenă. Că, în fond, arătasem și alți șomeri, care nu se sinucid, 4000 la număr, filmasem, de fapt, o mare asociație sportivă. Am luat atitudine împotriva reproșului îngrozitor că nu am fi procedat artistic și am făcut aluzie la posibilitatea de a deschide o campanie de presă împotriva unor atari afirmații. Și nu mi-a fost rușine să afirm că era în joc onoarea mea de artist.

Dar nici cenzorul nu s-a jenat să intre în amănuntele laboratorului artistic. Avocații noștri constatau cu uimire că se încinsese o dispută artistică în toată regula.

Cenzorul sublinia că am fi conferit sinuciderii, în mod deliberat, un caracter demonstrativ. Folosi expresia « așa ceva mecanic ». Dudow se sculă enervat și ceru să se aducă certificate medicale. Ele erau de natură să dovedească cum acțiuni de acest fel, trezesc adesea reacții mecanice. Cenzorul dădu din cap. « Tot ce se poate », spuse el încăpățînat. « Dar trebuie să recunoașteți că sinuciderea pe care o prezentați stăvilește orice reacție. Spectatorul nici nu simte măcar nevoia să-l împiedice pe tînăr, impuls ce ar trebui să apară la o plăsmuire artistică și sensibilă, umană. Doamne ! Dumnezeule ! Actorul joacă această scenă de parcă ar fi avut de demonstrat cum se curăță un castravete ! »

Nu ne-a fost ușor să ne salvăm filmul. Plecînd de acolo nu am trădat nimănui înalta prețuire pe care ne-o impusese iscusitul cenzor. El pătrunsese cu mult mai adînc în esența intențiilor noastre artistice decît cei mai binevoitori critici ai noștri. Ne ținuse o scurtă prelegere despre realism. Din punct de vedere polițienesc.

1930—40 ?

Brecht, Eisler și Slatan Dudow în 1931, lucrînd la conceptul filmului « Kuhle Wampe » ▶

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GÜNTHER KRAMPF — *COLABORAREA CREATOARE A OPERATORULUI*

Rareori se întîmplă ca autorul filmului — respectiv autorul și regizorul — să recurgă la operator pentru o colaborare creatoare. De cele mai multe ori el este invitat să intre în acțiune abia atunci cînd totul a fost stabilit negru pe alb. Există tentația de a vedea în el — pe plan general și particular — cu precădere, « tehnicianul », cel care, manipulînd partea mecanică, camera și reflectoarele, fixează pe peliculă ceea ce alții au avut grijă să-i așeze « cu sudoare » în fața obiectivului.

Adesea nici nu se ține socoteala de faptul că bietul operator mai are, în afară de stăpînirea tehnică a imaginii de film, și alte însușiri — sau în orice caz, că trebuie să le aibă. Tocmai aceste însușiri oferă autorului și regizorului posibilitatea de a vedea imortalizată concret pe peliculă ideea ce le plutise abstract prin fața ochilor în timpul elaborării manuscrisului. Abia după manifestarea forței de imaginație și de transpunere vine momentul cînd se socotește legitim ca tehnicianul din operator să fie trezit la acțiune. Dar nu doar sentimente retrăite, de transpunere, surprinde el în lumini și umbre; în clipa realizării unei imagini excepționale, personalitatea lui se manifestă atît de impetuos, încît este greu, ulterior, pentru cei indirect implicați în procesul de lucru, să stabilească care dintre membrii colectivului creator a fost cel mai important.

Așa se și cade să fie; în orice caz, niciodată nu este prea tîrziu pentru operator să-și pună întreaga personalitate în slujba realizării unei idei concepute în procesul de lucru; dacă bineînțeles i se lasă puțin timp pentru aceasta.

1931

HANS EISLER — *FUNCȚIA ȘI DRAMATURGIA MUZICII*

Pentru a putea discuta despre funcția muzicii de film, trebuie abordată mai întîi funcția muzicii în genere, în epoca contemporană. Raportul în care muzica se află față de film este numai un caz particular, bine precizat, al funcției conferite muzicii în general în cadrul unei culturi capitalist-monopoliste. Și se pare că ea n-ar avea altă chemare decît de a contribui la iluzionarea auditoriului, făcînd virtual ca situația sa proprie, precum și raporturile interumane, să capete înfățișare spontană, neforțată, nemijlocit umană. Astfel muzica este, « par excellence » și prin predestinare cea mai abstractă dintre arte, cea mai îndepărtată de lumea practică. Adaptarea la orînduirea burgheză, orînduire rațională și în etapa ei finală, industrializată la exces, a fost mai ușoară pentru ochiul care s-a obișnuit să perceapă anticipat lumea ca univers al obiectelor, iar ulterior ca o lume a produselor, a mărfurilor; adaptarea urechii s-a făcut într-o măsură diferită. A asculta, în comparație cu a vedea, prezintă caracteristicile unei însușiri « arhaice », fără legătură cu produsul unei lumi tehnicizate. În esență, s-ar putea chiar spune că a reacționa cu urechea — organ al reveriei galeșe — în locul ochiului, ager și apreciator, contravine, într-un sens, epocii industrializării maxime.

Percepției acustice ca atare, îi este proprie într-o măsură mai mare decît celei optice posibilitatea de a reprezenta un moment de integrare în colectivitate. Cel puțin două din cele mai importante elemente ale muzicii occidentale, polifonia

Scanned with OKEN Scanner

contrapunctic-armonică și articularea ei ritmică, orientează direct pe ascultător către o pluralitate ce amintește de modelul comunității religioase de altădată. Acest raport, prin care fenomenul muzicii apare direct legat de sentimentul de colectivitate poate fi, eventual, corelat cu sentimentul de adîncimi spațiale, cu cel al necuprinderii, al implicării individuale, care emană și iradiază din orice muzică [1].

Însă, tocmai acest element al colectivității, ca dat nedefinit, permite o greșită utilizare a muzicii în societatea împărțită în clase. Apărînd în contrast cu orice determinare concretă, muzica se află și în opoziție cu univocitatea, cu naționalitatea. Ea poate poposi în zone tulburi, deși — în pofida abstracțiunii sale — muzica este ea însăși rationalizată, în bună măsură chiar tehnicizată ; ea este tot atît de împlîntată în contemporaneitate pe cît este de arhaică. Ne gîndim astfel nu numai la mijloacele mecanice de difuzare, curente astăzi, ci și la evoluția întregii muzici contemporane.

În funcție de modul de evoluție al muzicii, Max Weber a abordat procesul raționalizării, chiar ca pe o legitate istorică. Orice producție muzicală a epocii burgheze vădește un dublu caracter [2]. Dacă, pe de-o parte, într-o epocă precapitalistă muzica era caracterizată nemijlocit, ca imagine și liant al sentimentului comunității, pe de altă parte ea juca un rol propriu în progresul civilizației ; mai tîrziu muzica se obiectualizează, devenind un factor de mediere dominabil și, în sfîrșit, manipulabil. Acest dublu caracter definește funcția muzicii în condițiile capitalismului avansat. Ea se oferă pur și simplu ca medium permițînd iraționalului să exercite un rol rațional.

S-a spus nu odată că muzica eliberează sau satisface emoții. Dar niciodată n-a fost ușor să se precizeze mai exact de ce fel sînt aceste emoții. Conținutul lor propriu-zis pare a nu fi nimic altceva decît contrariul abstract al cotidianului împietrit. Cu cît mai dură piatra, cu atît mai dulce melodia. Necesitatea ce stă la baza acestui fenomen, izvorăște din neîmplinirile cu care societatea de consum copleșește masele. Tocmai rationalitatea și capacitatea de dominare tehnică a muzicii permit utilizarea ei « psihotehnică »; ea este cu atît mai bine primită, cu cît mistifică mai radical realitatea cotidiană.

Dacă întreaga cultură se află sub imperativele unor asemenea tendințe, ele se manifestă deosebit de drastic în muzică. Ochiul rămîne în continuare un organ al concentrării, al muncii, al efortului; el înregistrează cu claritate elemente precise. Față de el, urechea rămîne mai curînd un organ pasiv, inert. Nu este necesar să începi prin a deschide urechile, așa cum deschizi ochii. Comparată cu ochiul, urechea comportă un ce nedeslușit, ținînd de visare. Urechea așadar este lovită de tabu-ul cu care societatea întîmpină în genere orice otium. Muzica a fost dintotdeauna un subterfugiu de conturnare a acestui tabu. Visarea, contemplarea, meditația cu privirea în gol, au fost — prin ea — transformate într-un fapt de artă, de concentrare, de muncă serioasă. Astăzi, această visare a ajuns să fie dirijată științific. O atare iraționalitate condusă rațional devine schema industriei plăcerilor.

« Tehnificarea » muzicii oferă totuși și posibilitatea unei izbucniri dincolo de barierele pe care singură și le-a înălțat. În loc să creeze iluzia unei stări nedefinit-

---

[1] Cf. Ernst Kurth, « Psihologia muzicii », Berlin, 1931, pag. 116—136: « Nu există doar acel spațiu concret, ce este introdus din afară în viața reprezentării muzicale: există și un spațiu al lumii interioare, a auzului ca fenomen psihologico-muzical » (p. 134) sau: « și impresiile spațiale ale muzicii își solicită autonomia; este important pentru acestea . . . să nu se formeze pe calea ocolită a unei oarecari reprezentări concrete. Ele aparțin proceselor energetice și sînt autogene » (p. 135).

[2] Aceasta contribuie, poate, la explicarea faptului că receptarea muzicii moderne se lovește de o rezistență mult mai mare decît pictura modernă. Urechea stăruie mai departe în gustarea esenței arhaice a muzicii, muzica însă a și fost cuprinsă în urzeala procesului raționalizării.

Scanned with OKEN Scanner

armonice — cum se obișnuiește astăzi —, ea ar putea să exprime dezacordul cuprins în însăși noțiunea de muzică tehnică și, în acest fel, să aibă ceva de spus în legătură cu starea lumii contemporane, pornind tocmai de la acest dezacord. (. . .)

Exemplu: Mișcarea în raport cu liniștea.

Din « Kuhle Wampe » 1931, de Dudow-Brecht. Case dărăpănate de periferie, un cartier de « slums », în toată mizeria și murdăria lui. « Atmosfera » imaginii este pasivă, deprimantă, invită la tristețe. În dezacord cu ea, e sincronizat acompaniamentul unei muzici puternice, un preludiu polifonic, cu caracter de marcato. Contrastul formei severe cu sunetul — al muzicii cu imaginile doar montate, crează un fel de șoc, care, conform intenției, trezește mai curînd opoziție decît sentimentalism integrator.

1942

SLATAN DODOW — *DESPRE VALABILITATEA ARGUMENTULUI*

Cea de a doua întîlnire hotărîtoare din viața lui Eisler s-a petrecut la Berlin. În 1929 a făcut cunoștință cu Bertolt Brecht, de care își leagă în continuare colaborarea creatoare pînă la sfîrșitul vieții. Această întîlnire l-a ajutat pe Eisler să clarifice misiunea artistică și socială a muzicii, să-i verifice efectul asupra auditoriului. Dar în timp ce compozitorii epocii burgheze tîrzii evadau în coloristică și efecte sonore, Hanns Eisler caută să intensifice acțiunea transformatoare a muzicii asupra omului, să sublinieze influența ei morală. Multe lupte mai aveau să fie duse în acest sens. Cei doi prieteni se completau unul pe celălalt în mod extraordinar; Brecht îi oferea lui Eisler cuvîntul poetic de care avea nevoie pentru relevarea ideaticului; cu compozițiile destinate operelor lui Brecht, Eisler a devenit cel mai bun interpret al acestuia. Ideea dominantă a operelor lui Brecht a devenit misiunea principală a muzicii lui Eisler: « Schimbă lumea, ea are nevoie de schimbare ! » Din colaborarea cu Brecht s-au născut cîntece și songuri de neuitat, ca spre exemplu « Cîntecul solidarității », « Cîntecul frontului unit », « Și cu ce s-a ales nevasta soldatului »; la acestea s-au adăugat ulterior compozițiile pentru piesele: « Măsura », « Mama », « Galilei » și altele.

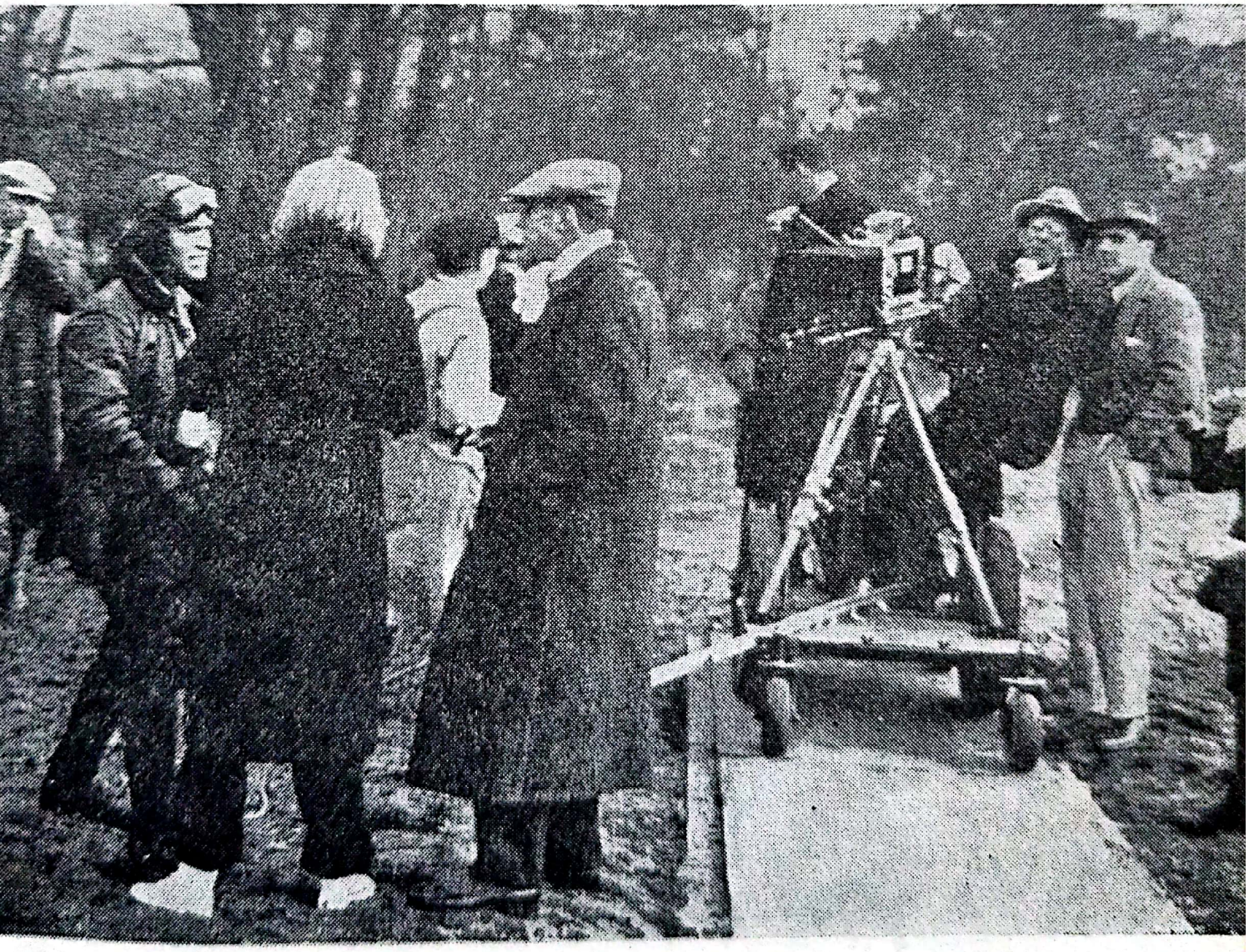
În același an l-am cunoscut pe Hanns Eisler. A compus « Cîntecul minerilor » pentru piesa « Armate fără eroi » de Anna Gmeiner, pe care o puneam în scenă la teatrul al cărui cofondator eram: « Theater der Arbeiter » (Teatrul muncitoresc). În toamna anului 1930 am montat « Măsura »; premiera a avut loc la Filarmonica din Berlin și — în fața specialiștilor uluiți — au participat la realizarea spectacolului numai coruri muncitorești, aproximativ 400 de persoane. Mai tîrziu, Hanns Eisler a scris muzica pentru filmul « Kuhle Wampe », pentru care a compus și « Cîntecul solidarității ». Inițial, în locul acestuia, era prevăzută pentru film « Balada despre picătura pe piatra încinsă ». Brecht, Eisler și cu mine ne-am sfătuit, căci eu aveam rețineri. Mi se părea — oricît de mult îl prețuiam pe Brecht și oricît de frumoasă mi se părea balada — că nu era pentru film soluția cea mai potrivită. Îmi imaginam un cîntec care, în cuvinte dense, concentrate, să aibă un efect mobilizator; am încercat să-mi prezint cît mai clar intențiile. Eisler se juca puțin nervos cu ochelarii, Brecht, cam indispus, avea o expresie meditativă, eu începusem să mă simt cam stîn-

Scanned with OKEN Scanner

jenit; eram în fond cel mai tînăr din colectiv. Pauza penibilă, dură pînă cînd Eisler rosti cuvîntul eliberator: « Leul de stepă » (așa îmi ziceau pe atunci prietenii) «pare să aibă dreptate ». Brecht zîmbi șovăitor și întrebă cu bunăvoință. « Bine, bine, dar cum se face așa ceva? » Și mai înainte ca să fi reușit să ne clarificăm, în timp ce încă discutam aprins problema, Brecht schițase deja — în linii mari — « Cîntecul solidarității. » În colectivul nostru, important era argumentul, nu autoritatea ! De aceea munca era interesantă și fructuoasă !

Hanns Eisler a compus muzica pentru foarte multe filme; fiecare își are specificitatea sa, unele melodii sînt însă pur și simplu extraordinare. Dar nu acesta este esențialul. Încă de la primele lucrări pentru film, el a început să introducă simpli-

În timpul turnării filmului « Cui îi aparține lumea. » 1931



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ficări, înlăturînd orice element superfluu. Și în acest domeniu, se dovedi a fi un revoluționar; un căutător de drumuri noi, eficiente. Era adversar ireductibil al acelei muzici de film ce urmărește învolburarea perspectivei, estomparea problemelor sociale ale epocii, înăbușirea celei mai mici tresăriri a creierului uman, în eufonie. 1962

WOLFGANG GERSCH — *VALOARE DE MODEL*

Așa cum afirma Klaus Wischnewski în 1958, cu ocazia reprezentării tîrzii a filmului « Weekend la Kuhle Wampe », « acest film nu se pretează în nici un chip preluării prin copiere pentru materialele noastre »[1], îndreptățit este să vorbim despre valoarea de model a acestei opere, care, în practica noastră cinematografică, departe de a fi fost copiat,— abia dacă a valorificat. Un film întrunind cu succes toate criteriile realismului socialist, traducînd în practică, în chip amplu și argumentat, noi principii estetice și supunînd estetica brechtiană verificării în cadrul acestui gen, nu poate fi, desigur, tratat ca aparținînd doar unei epoci trecute.

Relevanța sa actuală pentru filmul socialist de astăzi implică și structura sa generală. Utilizînd metoda « separării elementelor », se poate spune că structura filmului este comparabilă cu construcția pieselor lui Brecht, pe care Andrzej Wirth o definea drept « stereometrică », iar Helmut Jendreiek drept « bipolară »[2]. Ambele concepții analizează tehnica epică de montaj, valabilă pentru majoritatea pieselor lui Brecht, și în care se confruntă un nivel dramatic (momentele acțiunii) cu alte nivele de reflecție (songuri, comentarii, literaturizări, intervenții filmice, ș.a.m.d.).

Această multidimensionalitate realizează acțiunea propriu-zisă în contextul determinărilor ei social-politice, realizează particularul în totalitate, face posibilă abstractizarea și calificarea filozofică a artei fără a răpi evenimentelor concreteței lor, lăsînd fiecărui personaj capacitatea de a deveni « purtător de cuvînt al spiritului epocii ». Jendreiek vedea în depășirea nivelului dramatic — dincolo de aspirație, pînă la atingerea nivelului filozofic — justificarea condiționării acestei structuri în vederea unei iluminări istorice a evenimentelor. « Astfel, acțiunea dramatică se împlinește sub două aspecte : cel limitat, al evenimentului scenic în plină desfășurare, și cel reflexiv-filozofic al dramaturgului, cunoscător al condițiilor, relațiilor, interrelațiilor — sociale și istorice — precum și al mobilului acțiunii dramatice »[3]; ele nu tolerează ca « dezvăluirea ideaticului » să fie însoțită de o « camuflare artistică ».

Stereometria elementului narativ la Brecht are valoare de model nu numai pentru acea artă revoluționară, care, în condiții asemănătoare, mînuiește problematici asemănătoare, ci se referă, și în măsură crescîndă, la arta societății socialiste avansate. În articolul publicat în 1968, « Brecht pentru aici și acum și pentru mîine », Ernst Schumacher motivează caracterul actual al multidimensionalității în dramaturgia

---

[1] Klaus Wischnewski — « Wer wird die Welt verändern? » (« Kuhle Wampe ») în « Deutsche Filmkunst » Heft 6-1958 pag. 178.

[2] Andrzej Wirth : « Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke; în « Sinn und Form », II Sonderheft B. Brecht Helmut Jendreiek : B. Brecht — Drama der Veränderung, S. 62.

[3] Ebenda, pag. 84.

◀ « Mutter Courage » versiunea, 1955 (Standle-Verfilmung)

Scanned with OKEN Scanner

lui Brecht, prin faptul că noile relații între individ și societate nu se relevă în mod curent prin lucrul neobișnuit, ci prin cotidianul firesc, în adevărata lor corelaționare față de istorie și de epocă. Cu greu s-ar putea spune că ele devin reprezentabile prin « simpla redare » a realității. « Rareori pot realiza asemenea imagini o pătrundere în profunzimea problemelor sociale și umanitare — umane deci — o pătrundere în dialectica întregului. Abia dacă reușesc să satisfacă preocupările filozofice legate de problematica omului contemporan, de situația lui în lumea de astăzi . . . Pentru aceasta, este necesară nu numai crearea unor imagini nemijlocite reflectînd noile relații sociale dintre oameni, ci și, în tot mai largă măsură, este nevoie de creație apte să exprime dimensiunile mai adînci, înălțînd elementul cotidian la valoarea celui istoric, de excepție »[1].

Această cerință privește în egală măsură filmul, acel tip de creație, care, precum « Kuhle Wampe », se dovedește capabil să utilizeze metoda epică brechtiană, modalitatea abreviatoare și stereometrică, adecvată specificității genului. În principiu, raporturi sociale diferite cer cu necesitate moduri noi de abordare, modificări, transformări; raportul deducție-inducție, generalizare filozofică-redare documentară, abstracție-senzorialitate, așa cum a fost realizat prin structură stereometrică, în filmul « Weekend la Kuhle Wampe », nu este depășit, ci dimpotrivă, reprezintă mai curînd un stimulent pentru filmul nostru actual, care a întîmpinat de regulă dificultăți în armonizarea intenției artistice cu cea ideologică, precum și, atunci cînd intenția propagandistică se cerea tradusă în practică cu ajutorul modelului narativ tradițional unidimensional, pretinzînd (ca la Brecht), generalizare puternică, supradimensionare, activizare. Media, născută astfel din întîlnirea simplei redări cu tendința parabolică, a avut nu o dată drept rezultat reprezentări cu accentul pe factorul perspectivă, altfel spus, pe situații și atitudini propuse, de introdus cu ajutorul filmului, ca transpunerea lor în realitatea propriu-zisă să urmeze, ceea ce contravenea, evident, experienței spectatorului.

Reproducerea era socotită totuși nemijlocită, în pofida faptului că nu era decît proiectarea unor supradimensionări, ce nu-și puteau găsi expresia convingătoare în caracterul unidimensional al subiectului psihologic dramatic. Aceasta a dus la denaturări ale istoriei (oameni ai trecutului vorbeau cu conștiința prezentului), la schematisme (generalul luat drept concret), la ton declamator (agitație în limbaj cotidian). Nu s-a luat în considerație « că un dialog purtat la nivel dramatic nu poate fi încadrat decît într-o măsură anumită, limitată, cu elemente reflexive și poetice »[2]. Wirth se referă la posibilitatea de a exprima la nivel filozofic conținuturi ce nu ar putea fi exprimate în cadrul dialogului obișnuit, în afara unor valențe artistice. « La Brecht, Pawel (din piesa « Mama », după Gorki, n.tr.) rostește la un moment dat: « Noi refuzăm copeica mocirloasă » (die Sumpfkopeke) ». Este vorba de o aserțiune pe care, într-o situație asemănătoare, ar fi putut-o formula orice muncitor conștient. Totuși abia corul îi conferă forță generalizatoare și pune în relief deplin — pe plan formal —, trecînd peste lozincă, căci ceea ce poate deveni la « nivel dramatic » lozincă, nu este de loc necesar să devină același lucru la nivel poetic »[3].

Ca exemple de creații necorespunzătoare, în sensul celor discutate mai sus, nu vom pomeni de acele filme cinematografice și de televiziune DEFA, asupra nereușitei cărora nu ar mai trebui să existe nici un fel de dubiu, ci ne vom referi la două detalii aparținînd uneia din cele mai importante opere ale tradiției noastre. Cînd, în 1949, Slatan Dudow introducea o nouă orientare în evoluția filmului nostru

---

[1] Ernst Schumacher, « Theater der Zeit », Nr. 23/1968, Studien 2/1968, p. 4.
[2] Andrzej Wirth, op. cit., p. 361.
[3] Ebenda.

Scanned with OKEN Scanner

socialist cu « Pîinea noastră cea de toate zilele » (« Unser täglich Brot »), el transmitea și valorifica imaginea unei realități bogate în contradicții prin mijlocirea unui mare ansamblu de caractere, dînd naștere, cu această ocazie, prin personajul contabilului, uneia din cele mai poetice creații ale producțiilor DEFA; el a căutat totodată să utilizeze, pe linia prognozei-revoluționare de fundamentare a filmului, mijlociri abstracte directe în însuși cadrul redării acțiunii « nemijlocite ». În secvența ce înfățișează adunarea grupei sindicale, Slatan Dudow a suprasolicitat posibilitățile dialogului de film « normal », astfel încît pune pe unul din funcționari să declare la un moment dat că grupa sindicală, « chiar dacă ar flămînzi, tot va acorda ajutor celor ce flămînzesc »; și aceasta fără să fi ambiționat să atingă un nivel stilistic superior, prin sentențioasa declarație. Camera nu taie imaginea, scurtînd-o, ca în fraza de final a Gerdei din « Weekend la Kuhle Wampe », dimpotrivă, imaginea rămîne « cotidiană », în contrast artistic cu formularea. Iar apoteoza filmului, ieșirea tractoarelor în cîmp, sugerează — prin modalitatea de redare — elementul de perspectivă drept fapt existent, individualul drept general împlinit. Evitarea distanțării transformă detaliul și elementul de perspectivă în « declamativ », în timp ce în montarea lui Brecht din 1953 cu « Katzgraben » (« Groapa cu pisici », comedie de Erwin Strittmatter, n.tr.) imaginea finală înstrăinează prin introducerea « declamativului » și conferă evenimentelor anticipative o perspectivă reală.

Istoricizarea și dialectizarea pot fi realizate cu succes și în arta filmului prin recursul la o dramaturgie stereometrică, căreia îi stau deschise o multitudine de posibilități de realizare, nelimitate la modul de structurare exemplar-delimitator, definit prin preponderența montajului interimagistic — ca în filmul « Kuhle Wampe ». Ea nu trebuie copiată, ci preluată în mod creator, ca o metodă a « dialecticii cinematografice », aptă să surprindă artistic existența umană concretă, poziția istorică a omului, mersul lui înainte, tot atîtea aspecte necesare pentru mobilizarea lui în sensul progresului social.

Nici evoluția viitoare a artei filmului, greu previzibilă, nici vastitatea și multiplicitatea pe care realismul își propune să le îmbrățișeze, nu permit canonizarea unui anume model formal de narațiune filmică. Reflexiunea de perspectivă rămîne însă necesară[1].

Procedeul stereometric în artă și-a avut însemnătatea, nu numai pentru faza declarat revoluționară, cînd era necesar să se lucreze cu supradimensionări agitatoare, incisive; el rămîne important și pentru actualele faze ale dezvoltării societății socialiste. Nu este vorba numai de evoluția publicului, în sensul rafinării artistice a spectatorului, de plăcerea de a co-reflecta, de a asocia și combina în receptare, stare ce nu poate fi stimulată și satisfăcută decît printr-o artă a filmului calificată intelectual; socotim tocmai de aceea necesar să amintim că filmul socialist de actualitate ar trebui să depășească orizontul cotidianului, să-l înalțe la dimensiunea istoricului de excepție și să prezinte realitatea așa cum este, prin utilizarea mijloacelor specifice filmului, respectînd însă și cerințele spectatorilor.

O « simplă redare a realității » poate sluji aspirațiilor formulate, dar duce pe lîngă alte pierderi, și la denaturarea filmului de ficțiune, anevoie de perceput ca atare. Nu sînt neapărat necesare construcții narative ieșite din comun sau modalități de joc deliberat distanțate, care să facă din film rezultatul unei producții artistice conștiente. Multidimensionalitatea creînd un raport mai complicat, mai adînc, mai stimulativ între reprezentare și valorificare poate fi înfăptuită în moduri multiple.

---

[1] cf. Nadeltscho Milew, « Eisenstein, Bazin und der moderne Film », în « Filmwissenschaftliche Beträge», Nr. 1/1968, p. 165.

« Mutter Courage » (Palitzsch-Wekwerth Film, 1960) ▶

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Prin practica televiziunii, şansa filmului de ficţiune cinematografic de a lucra mai desluşit şi cu o mai mare libertate de experiment s-a amplificat. Televiziunea, « cu receptarea sa intimă în cotidian », valorificînd transmiterea audio-vizuală cu adresă mai personală decît cea a filmului cinematografic — şi care « realizează o deosebit de înaltă posibilitate de identificare şi preluare » — îl determină pe Wolfgang Heise să canalizeze filmul cinematografic spre marile lui posibilităţi (insuficient experimentate încă), cum ar fi cele ale « confruntării cu neverosimilul, cu jocul, cu aşa numita cădere din rol, din stilizare, etc. »[1].

Filmul « Weekend la Kuhle Wampe » poate fi aşadar considerat drept prefigurare şi devansare, o pildă cît se poate de relevantă în definitiv. Structura sa, care, conform configuraţiei exterioare poate fi denumită stereometrică, împlineşte funcţia conferită filmului şi devenită proprie lui. « Kuhle Wampe » are valoarea unui model, a cărui practicare se cere definitivă nu printr-o mai mult sau mai puţin consecventă utilizare « brechtiană », ci prin faptul misiunii îndeplinite: o aplicaţie creatoare, pe măsura individualităţii artistice şi a necesităţilor receptării, servind funcţional activităţii practice, al cărui substitut nu este şi nu poate fi activitatea teoretică.[2]

Selecţie şi traducere de ADRIANA HASS

[1] Wolfgang Heise, «Zum System der darstellenden Künste ». în Gesellschaftlciher Auftraggeber und Künstler, p. 103.

[2] Prezenta selecţie a fost realizată după volumele: « Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? » Filmprotokoll und Materialien — Verlag Philipp Reclam jun, Leipzig, 1971. W. Gersch, « Film bei Brecht », Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

FLORIAN POTRA

omaggio a
LUCHINO VISCONTI

In un'intervista del '58 o dell '59, mi pare, a chi gli chiedeva perché non pensasse a un film sulla Resistenza, Luchino Visconti rispondeva: è troppo tardi per farne la cronaca ed è troppo presto per farne la storia. A due settimane dalla scomparsa del grande « uomo di spettacolo », toute proportion gardée, mi sento anch'io calato in un analogo dilemma: è un po' tardi per una giornalisticamente sbrigativa rassegna delle sue opere, quasi una scheda d'archivio redazionale, ed è un po' troppo presto per una sintesi complessiva, ancora bisognosa di seri e severi studi preparatori.

Certo, gli echi immediati della stampa, italiana ed europea, si sono subito dimostrati insoddisfacenti, comprese le dichiarazioni intempestive degli amici, dei colleghi, degli ammiratori. Giudizi affrettati, parziali, deformanti, anche se commossi e pieni di tenerezza. Che vuol dire, per esempio, nei riguardi della lezione d'arte di Visconti, « Un condottiere marxiste », che è il titolo del corsivo occasionale di Jacques de Baroncelli su « Le Monde »? Niente o quasi. Minuto pettegolezzo, del tipo di un noto aneddoto argheziano: una cosa fumiamo ed altra cosa filmiamo !, — sulla incompatibilità, o meno, tra l'origine aristocratica e il credo politico, marxista appunto, di questo « conte rosso », figlio del Duca di Modrone, che ha aderito — seppur criticamente — al comunismo. Tutto ciò, dal punto di vista che c'interessa, dell'arte cioè — dell'arte del cinema e del teatro — va risolto senz'altro alla stregua dei famosi « casi »: Balzac per Marx, Tolstoi per Lenin, Tomasi di Lampedusa per i marxisti contemporanei, y compris Louis Aragon, cui appartiene appunto il saggio « Un grand fauve se lève: Le Guépard » (mentre adesso « un grand fauve s'en va . . . »). In parole povere, il succo di tali « casi » è: quando un aristocratico vede se stesso e il suo mondo cosi come sono, egli cessa di essere l'uomo di una casta: diventa giudice, testimone, artista, memorialista (Maria Brandon-Albini). Questo fu essenzialmente anche il caso di Visconti, tanto più che il suo essere giudice e testimone della sua classe si fondò su una consapevole analisi della società italiana nel suo insieme.

Scanned with OKEN Scanner

analisi sorretta da un lucidissimo impegno teorico e pratico venutogli dalla sinistra politica, fin dai tempi del Fronte Popolare in Francia, dove rimase per qualche anno, disegnando costumi e assistendo nella regia l'ormai classico Renoir, e fin dai tempi della Resistenza, quando fu persino condannato a morte dai nazisti, — periodo subito seguito dalla rivelazione di Gramsci, di cui divenne attento lettore ed interprete: « Gramsci — scrisse il milanese Visconti, fautore di un « cinema antropomorfico » — non soltanto mi persuase per la acutezza delle sue analisi storico-politiche che mi spiegavano fino in fondo le ragioni, il carattere del Mezzogiorno come grande disgregazione sociale e come mercato di sfruttamento (di tipo coloniale) da parte della classe dirigente del Nord, ma perché a differenza di altri importanti autori meridionalisti, mi dava l'indicazione pratica, realistica, di azione per il superamento della questione meridionale come questione centrale della unità del nostro Paese: l'alleanza degli operai del Nord con i contadini del Sud, per spezzare la cappa di piombo del blocce agrario-industriale. Mi illuminò inoltre, Gramsci, sulla funzione particolare, insostituibile degli intellettuali meridionali per la causa del progresso, una volta che fossero stati capaci di sottrarsi al servilismo del feudo e al mito della burocrazia statale ». E poi, con riferimento al film forse più tipico e più felice del neorealismo, *La terra trema*, ma anche a *Rocco e i suoi fratelli*, l'autore continuava: « Mi si potrà chiedere perché nei miei film di ispirazione meridionale io mi sia addentrato in drammi essenzialmente psicologici, sulla linea costante della rappresentazione del tema verghiano del fallimento, dei 'vinti' insomma. Cercherò di rispondere a questa osservazione. (. . .) Un film nasce da una condizione generale di cultura. Non potevo partire, volendomi accostare alla tematica meridionale, che dal più alto livello artistico raggiunto sulla base di tale contenuto: da Verga. (. . .) La chiave di volta degli stati d'animo, delle psicologie e dei conflitti, è dunque per me prevalentemente sociale, anche se le conclusioni a cui giungo sono soltanto umane e riguardano concretamente gli individui singoli. Il lievito, però, il sangue che scorre nella storia è intriso di passione civile, di problematica sociale ».

Ed ecco una delle caratteristiche essenziali del modo di pensare ed agire cinematografico (ma anche teatrale) di Visconti: la ricerca e poi lo sviluppo, più o meno autonomo, del « più alto livello artistico raggiunto sulla base di un determinato contenuto ». Quasi tutti i film viscontiani hanno spunti di questo genere, libreschi per essere precisi, data la particolare fiducia del regista nella letteratura, e non soltanto *La terra trema*, ma sopratutto *Senso*, *Le notti bianche*, persino *Rocco e i suoi fratelli*, per non parlare del *Gattopardo* o di *Morte a Venezia*. Ricerca dell'artisticità quindi o, come vuole la pagina speciale di « Paese Sera », « ossessione dell'arte ». Giusto. Ma in questo essere ossessionato dall'arte, dai problemi dell'espressività filmica (o teatrale), molti — a cominciare da Umberto Barbaro, in perfetta buonafede magari — hanno visto un'eccessiva cura formale o addirrittura una sterile raffinatezza, un eccesso di calligrafismo. Visconti stesso ne aveva risentito i riflessi, ridendoci sopra: « Raffinato? Ma sì, sì. Conosco la mia fama di regista incontentabile, terrore degli impresari teatrali e dei produttori di cinema. 'Quel matto di Visconti, che esige le bottiglie di Dom Perignon, i gioielli di Cartier e di Bulgari, le rose dalla Costa Azzurra e lini di Fiandra nei letti'. . .

Sembra la pignoleria sofisticata di un decadente e invece non era che profonda fede nell'autenticità, nella verità, anche materiale, fisica, nella squisitezza delle cose in palcoscenico o sullo schermo, direi quasi una specie di « naturalismo della qualità ». Solo i superficiali e gli stupidi hanno potuto, perciò, diffondere l'immagine di un Visconti calligrafo, superesteta, addirittura un dandy.

Scanned with OKEN Scanner

Come se per un artista vero come lui costituisse un peccato andare alla ricerca dell'arte. (Proprio come se a un Churchill, mettiamo — al politico, non al pittore o al letterato, intendiamoci — gli si rimproverasse: ma guarda un po' quanto politica è la politica di Winston !). Infatti: l'arte di Visconti era molto artistica. Non per tautologia, ma come effetto rafforzativo, per autenticità, per realismo (della fantasia).

Anni fa, in questa stessa sede, alla Biblioteca Italiana, parlai dei « cinque grandi » del cinema italiano: Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Visconti. Forse uno dei più grandi si dimostrerà, coll'andar del tempo, proprio Visconti. Per una semplice ragione: Visconti e i suoi film hanno sempre avuto quello che hanno avuto gli altri e i loro film. Visconti è stato precursore e caposcuola del neorealismo, con *Ossessione* e *La terra trema*, come Rossellini e De Sica-Zavattini, ma i suoi lavori filmici avevano anche qualcosa di anticipativo sul neorealismo psicologico o interiore alla Fellini e alla Antonioni. Viceversa, nessuno degli altri toccò finora la squisitezza espressiva dei massimi momenti di *Senso*, della *Caduta degli dei*, dell'incipit e della chiusa di *Morte a Venezia*, e anche di certi palpiti del film che vedremo stasera *Gruppo di famiglia in un interno*, la penultima assai impegnata fatica del regista, milanese per nascita, romano d'adozione e ormai universale. Cioè gli altri suoi colleghi non hanno avuto e non hanno ciò che rimane soltanto di Visconti. Anzi, di più « viscontissimo », come dissero i critici francesi: un tocco tutto suo, fatto di umanità sentita, di gusto squisito, di classico equilibrio, di una agrodolce catarsi, tutta particolare.

L'opera cinematografica di Luchino Visconti sembra molto varia e complessa. Tuttavia, gli si addice benissimo quella riflessione fatta da Joyce e riportata da Italo Svevo in una lettera a Valery Larbaud: « James Joyce disait toujours que dans le coeur d'un homme il n'y a de place que pour un seul roman et que lorsque l'on en écrit plusieurs c'est toujours le même masqué d'autres paroles artificiellement ». Bisogna soltanto sostituire la parola romanzo con la parola film: « il n'y a de place que pour un seul film ». Forse Visconti ha girato — come tanti altri suoi illustri compagni d'arte — sempre un unico film. Lo ha confessato del resto lui stesso: « Ognuno dei miei film forse nasconde un altro: il mio vero film, mai realizzato, sui Visconti di ieri e d'oggi ».

Comunque, se vi furono film autobiografici di Visconti, quello più spiccatamente personale, intimamente sofferto — anche se sotto le vesti di un altro personaggio, quello del « bellissimo » Burt Lancaster — sembra essere appunto *Gruppo di famiglia in un interno*. Solo apparentemente però. Poichè autobiografico non è tanto il personaggio centrale, che del resto muore alla fine del film — una vera premonizione, scoppiarono in seguito i critici — il Professore, il nuovo Faust che — come scrisse Lukács György — è « un Faust chiuso nella propria stanza, nel proprio studio, senza un'aspirazione ad uscirne », — ma veramente autobiografica è la preoccupazione per quella triste verità, come dichiarava l'artista stesso, secondo la quale la vita dell'uomo « è dilacerata da fenomeni opposti e contrari, come diceva Jung: giorno e notte, nascita e morte, felicità e sventura, bene e male. Non si può neppure esser certi che un elemento prevarrà sull'altro. La vita è un campo di battaglia. V'è conflitto anche tra giovani e anziani. I giovani, con il loro fascino, la vitalità e la irrazionalità, l'ostinazione nel non voler credere. Gli anziani, senza illusioni, chiusi nei ricordi, paghi della propria cultura ed esperienza ». Pessimismo, questo? Chiederebbe a se stesso ed agli altri, Visconti, nuovamente. E risponderebbe come sempre con quel pensiero, anzi slogan, di stampo gramsciano, che ispirò le visioni, i gesti, gli atti dell'insuperabile maestro di cinema: « Pessimismo il mio? Esasperazione e forzatura

Scanned with OKEN Scanner

polemica di tutti i conflitti? Pessimismo, no. Perchè il mio pessimismo è soltanto quello della intelligenza, mai quello della volontà, Quanto più l'intelligenza si serve del pessimismo per scavare fino in fondo le verità della vita, tanto più la volontà si arma, a mio avviso, di carica ottimistica, rivoluzionaria ».

E' con queste parole di Visconti che vorrei concludere il mio modesto omaggio reso a un artista che avrebbe avuto bisogno, nella morte, di ben altro canto. Quello di un Garcia Lorca, magari: « Non ci fu principe di Siviglia / da poterglisi paragonare, / né spada come la sua spada / né cuore cosí vero ». E ancora, mutatis mutandis: « Tarderà molto a nascere, se nasce, / un italiano cosi puro, cosi ricco d'arte. / Canto la sua eleganza con parole che gemono, / e ricordo una brezza triste negli ulivi ». Negli ulivi di Acitrezza, in Sicilia, dove fu girato *La terra trema* o in quelli dell'isola d'Ischia, dove riposerà tra poco l'urna con le sue ceneri, o negli ulivi di Castelgandolfo, sui colli Albani, vicino a Roma, dove aveva non da molto acquistato una villa. E vicino ai Romani. Ai « romani de Roma » che, nella piazza, molto amata dall'artista, di Sant'Ignazio, mentre gli operai della « troupe » che aveva realizzato *L'innocente*, l'ultimo film del grande « maestro di realismo », solevavano la bara che conteneva « il corpo con le redini rotte », — vicino a questi romani che, rispettando una tradizione iniziata ai funerali della Anna Magnani e continuata con quelli di De Sica e di Pasolini — scoppiarono non soltanto in lacrime, ma in un commosso, ripetuto applauso. E' ciò che voglio proporre anch'io, qui, adesso, al posto del solito minuto di raccoglimento, in segno di estremo omaggio a quell'autentico intellettuale, a quell'altissimo poeta del cinema che fu Luchino Visconti*.

---

* Queste parole furono pronunciate, le sere di 1 e di 2 aprile 1976, alla Biblioteca Italiana, in apertura alle proiezioni di *Gruppo di famiglia in un interno* e per celebrare la memoria del grande artista dello schermo italiano e internazionale.

Scanned with OKEN Scanner

ALGER anii '30

debutul literar al lui CAMUS

Scanned with OKEN Scanner

Linii de portret

Îmi voi aminti mereu întîlnirea pe care am avut-o cu Albert Camus pe cînd nu împlinise încă șaptesprezece ani.

În 1930, dată cînd am fost numit profesor la liceul din Alger, urma clasa de filozofie aflîndu-se în mulțimea de elevi care se îmbulzeau la începutul anului școlar. Să fi fost o fire nedisciplinată? Îi spusesem să se așeze în rîndul întîi ca să-l am mai mult sub ochi. Trecuse o lună poate și multă vreme nu l-am mai văzut la ore. Am întrebat de el; mi s-a spus că e bolnav. M-am informat unde locuiește; era la capătul opus față de cartierul liceului, dar nu știam locul. În fine m-am hotărît și, însoțit de un elev, prieten al lui Albert Camus, am luat un taxi care ne-a condus foarte repede acolo. Casa părea săracă. Am urcat un etaj. Într-o odaie l-am văzut pe Albert Camus care abia mi-a dat bună ziua, răspunzînd monosilabic la întrebările mele de sănătate. Păream niște intruși, prietenul lui și cu mine. După fiecare frază se așternea tăcerea. Ne-am hotărît să plecăm. Acum cînd a trecut atîta vreme, mi se pare că făceam figură de procuror care are datoria să anunțe condamnatului la moarte că recursul i-a fost respins [1]. Însemna această atitudine revoltă și ostilitate din partea celui pe care-l vizitam? Ostilitatea nu mi se putea adresa mie ca atare, ci societății al cărei reprezentant eram (profesorul în raport cu elevul). De fapt, Albert Camus abia mă cunoștea și n-avea de ce să fie nemulțumit. Dar trebuie să ținem seama și de mîndria adolescentului, bolnav și sărac, orfan de tată, trăind într-un mediu unde aspirațiile sale nu puteau fi înțelese sau încurajate și pe care această mîndrie îl putea face neîncrezător. Tot aici trebuie să mai vorbim și de pudoare, de pudoarea care a făcut să se spună despre sufletele nobile că nu vor să facă pe alții părtași la tulburarea pe care o încearcă. Acest din urmă simțămînt nu mi-a apărut determinant atunci, ci abia mai tîrziu.

[1] În epigraful la *Noces*, figurează următoarele rînduri din Stendhal: « Călăul îl strangulă pe cardinalul Carrafa cu un șnur de mătase care se rupse; a trebuit să se revină de două ori. Cardinalul îl privi pe călău fără a-și da osteneala să spună un cuvînt. » (N.a.)

Scanned with OKEN Scanner

ALBERT CAMUS

Cu toate acestea, voința de refuz era caracteristică pentru atitudinea tînărului. Refuz activ, și nu cum ar fi fost refuzul altcuiva, cu totul pasiv. Era un revoltat gata să devină revoluționar, și nu un pesimist gata să devină sceptic. În cazul lui era o energie, care nu se putea manifesta încă decît printr-o tensiune interioară și o reținere a ființei.

Iată impresia cu care am rămas de la acesată întîlnire: pentru motive pe care nu le deslușeam bine la vremea aceea, omul [1] cu care avusesem de-a face refuza mîna ce i se întindea; îl vedeam parcă ducîndu-și mîna la spate; această imagine a stăruit multă vreme în mintea mea.

Pe de altă parte îl vedeam refuzînd dinainte *ajutorul pe care i l-ar fi adus alții decît mine, sau doctrine care, prin simplul fapt că erau susceptibile să producă o ușurare, să îngăduie o speranță, purtau în ele propria lor condamnare.*

Îl socoteam « intratabil » fără să lămuresc ce motiv avea și ce-l îndemna să fie astfel. În mediul său școlar, Albert Camus avea succese mari care-i puteau da satisfacții. Aș fi putut să mă gîndesc la faptul că mediul acesta comporta ceva artificial, să-mi spun că reușita în acest mediu era departe de-a însemna reușită pur și simplu. La un moment dat academia din Alger i-a oferit un post de profesor la Bel-Abbès. S-a prezentat, dar s-a întors imediat, într-atît de grea era sarcina și de modică remunerația. Avea dreptate. Ce reprezenta postul acela pe lîngă postul pe care, fără efort și prin simplul joc al întîmplării, de vreme ce ereditatea este o întîmplare din punct de vedere al meritului, colegii lui erau siguri că-l vor obține? Un spirit mărginit i-ar fi putut reproșa că disprețuiește prilejul de a-și cîștiga existența, i-ar fi recomandat răbdarea. Este o virtute pe care sîntem înclinați s-o predicăm altora fără a o socoti bună pentru noi și fără a izbuti să convingem pe cel ce are o conștiință puternică a valorii lui. Și, de altfel, cîte meserii n-a trebuit să facă Albert Camus pînă să ajungă să-și cîștige

[1] În realitate, acest om nu era decît un adolescent (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

cu greu viața? Nu, nu acest fel de refuz trebuie incriminat. Dar în adolescență refuzul poate fi însoțit de un dispreț general față de lumea întreagă și de o voință de dominare personală. E vîrsta la care nu se poate ieși din sine.

Această stare de spirit poate fi semnul unei erori asupra persoanei ce duce la erori de conduită mai grave. Or Albert Camus nu se înșela asupra propriilor sale puteri, el era, printr-o excepție deosebit de rară, judecătorul exact al valorii sale. El n-avea a da socoteală de sentimentele sale unui Creator, el nu trebuia să-și pună încrederea într-o Providență. Trebuia, în schimb, să se facă recunoscut de alții. Iar poziția sa de plecare era atît de umilă încît trebuia să se afirme cu riscul de a fi strivit. Strivit? Era deja. Trebuia cu orice preț să iasă la liman, era o problemă de viață și de moarte.

Mai mult ca oricine, Albert Camus avea așadar nevoie de succes. Trebuia să fie pus la locul cuvenit. O dată ce-și afla locul, nu mai avea nevoie de mare lucru. Reușita, care are consecințe supărătoare pentru atîția oameni, l-a influențat în chip fericit. Începînd din momentul cînd valoarea îi era recunoscută, el avea puterea s-o uite.

Situația modestă a lui Camus devenise o situație atît de excepțională încît raporturile se răsturnaseră între ceilalți și el. Nu mai avea decît să creeze, fără teamă de a fi subestimat, și fără ca acest gînd să-i treacă măcar prin minte.

Dar distanța continua să stăruie, distanță pe care o reducea pentru intimi într-atît încît dispărea cu totul, dar care era pesemne sensibilă pentru ceilalți — în afară de oamenii simpli cu care stătea de vorbă familiar. Această distanță era măsura timpului de meditație: Albert Camus nu lua nimic în ușor. Dacă se înșela, așa cum se întîmplă oricui, în aprecierile sale, nu era din neatenție. Nimeni nu era mai puțin distrat decît el. I se putea întîmpla de asemenea să se lase dus de nas, dar nu băga de seamă.

Tocmai această distanță care inspira respect conferă operei sale un atît de larg răsunet.

Ca să revin la această primă întîlnire care mi-a lăsat o puternică impresie, trebuie să spun că ea n-a dispărut nici din mintea interlocutorului meu. Zece ani mai tîrziu îmi mărturisea că-și amintește toate detaliile. Și cum îi împărtășeam interpretarea mea de-atunci, el îmi răspunse: « Poate că, vorbind în absolut, dumneata reprezentai Societatea. Dar veniseși și, începînd din ziua aceea, am simțit că nu sînt atît de sărac cum credeam. » Ceea ce socotisem drept ostilitate nu mi se adresa mie. Ceva mai tîrziu, dădea o explicație aparentei sale răceli: imposibilitatea de-a exprima anumite sentimente prea intime, diferența de vîrstă care-l face pe cel tînăr să creadă că cel vîrstnic are o experiență vertiginoasă, la o epocă din viață (între șaisprezece și treizeci de ani) în care fiecare an face cît zece.

Acest fel de a vedea mi se părea în timp foarte just. Totuși n-aș vrea să minimalizez distanța care-l despărțea pe Albert Camus de ceilalți, căci tocmai în această distanță se afla acel ceva indefinibil — care-ar trebui definit cînd ne-apucăm să scriem, căci a scrie înseamnă uneori a descrie ceea ce se refuză penelului, ceea ce nu-i reprezentabil — acel ceva care indică o personalitate în tot ce are ea ireductibil, reciful care îngreunează intrarea în port sau simplul «amer » care în limbajul nautic servește pe țărm drept punct de reper prin imobilitate. Dacă între celălalt și între tine contactul se stabilește prea ușor, dacă de la început te simți bine în prezența lui, la ce duc toate acestea? Cu cît raportul dintre oameni este mai strîns, ca în cazul de față, cu atît este mai fals.

E limpede că neînțelegerea ce marchează începutul relațiilor noastre n-a durat. Am amintit-o numai pentru că vine în contrast cu sentimentele de profund și durabil atașament care-au urmat. Și am marcat îndeajuns motivele care-au stat la originea erorii mele.

Scanned with OKEN Scanner

Gîndindu-mă la el, recitindu-i scrisorile, auzind parcă ecoul vorbelor sale, simt mai bine, încerc aproape fizic contrastul dintre siguranța pe care-o arăta în public, răceala pe care-o afișa uneori sau pur și simplu aerul său detașat, contrastul, zic, cu o continuă întrebare interioară care-i era proprie. Puțin înainte de război mi-a scris că, în ciuda părerii mele despre el, nu-i încredințat că ar fi un gînditor adevărat, că se simte sedus de aspectul paradoxal al ideilor, de aspectul lor picant și facil, și că aceasta nu e semn de onestitate intelectuală. Or tocmai grija lui dovedea că nu era un diletant. L-am felicitat cu căldură pentru felul de-a juca pe scenă. Mi-a răspuns că într-adevăr ar fi vrut să fie actor dar credea că în țara lui[1] acest lucru nu-i cu putință că pentru el nu există nici o ieșire. Pe scurt, nu era cel ce părea a fi în anumite zile sau cel ce-ar fi vrut să pară, adică « omul fericit », căci își dădea seama de coeficientul de șansă ce intră în această fericire, « omul mîndru » căci știa ce datorează altora, omul « sigur de el » căci se întreba într-una ce poate fi solid în ideile sale, ținînd totuși la aceste ipostaze așa cum țăranul ține la roadele pămîntului pe care l-a lucrat și care n-ar fi putut da nimic fără eforturile sale: le-a cîștigat, și nu la loterie.

Gîndirea greacă era întotdeauna pentru el un izvor de uimire. Întrebîndu-mă dacă există o ediție curentă în limba franceză cu fragmente din Epicur, adăuga: « Pe măsură ce citesc mă mir de cantitatea de lucruri veșnic noi și adevărate pe care le-au formulat grecii. »

Lucruri « adevărate »: mulți ar mai recunoaște și astăzi; dar și că sînt « noi » ar nega mulți, fie pentru că adevărul lor e achiziția unui trecut îndepărtat, ca geometria lui Euclid, fie pentru că acest adevăr a fost înlocuit de unul din acelea deduse din istorie, atît de la modă de un secol sau două încoace, și pentru care « natura » nu-i decît o veșnică « devenire ».

Nu e ultimul paradox din istoria literară acela că, la vîrsta cînd se formează gustul adolescentului, Albert Camus s-a hrănit din operele complete ale lui Anatole France în casa unchiului său care l-a luat la el timp de cîțiva ani. Albert Camus se mira și el: să citească atît de timpuriu un autor atît de uitat ! Specialiștii « influențelor » și « surselor » nu sînt avantajați în cazul de față.

Unchiul lui Albert Camus, domnul Acault, era măcelar de felul lui, iar măcelăria lui se numea « franco-britanică » pentru a arăta burghezilor, după cum spunea, că la el carnea e de prima calitate. Era un om care-și croise singur drum în viață și avea un caracter original. Cînd l-am cunoscut nu cred să fi avut mai mult de cincizeci de ani — plin de viață, spiritual rablezian, amator de feluri alese. Cîrnații de Lyon erau mîncarea lui favorită. Locuise de altfel la Lyon. Nepotul lui îmi spunea că fusese un anarhist militant în vremurile bune ale anarhiei. Rămăsese cu păreri puțin conformiste. Preferința lui pentru Anatole France se explică prin epoca tinereții sale, cînd France trecea drept cel mai desăvîrșit scriitor care a existat și va exista.

Dar nu era exclusivist, pentru că în rîndul celor pe care-i admira l-a trecut și pe Joyce al cărui Ulysse îl citea și-l recitea. Desigur îl încîntau în această carte trăsăturile de umor și de voioșie. Mi se întîmpla să iau cu el cîte un pahar de lichior de anason la cafeneaua Renaissance de pe strada Michelet, peste drum de măcelăria lui.

---

[1] În cazul de față Algeria (n. a.).

Scanned with OKEN Scanner

Vocația de scriitor a lui Albert Camus s-a conturat foarte de timpuriu. Redacta — dar aceasta nu dovedește nimic — împreună cu colegul său Didier (care a devenit apoi călugăr iezuit și a murit acum cîțiva ani într-un accident de automobil) — un ziar care apărea în clasa a doua și poate și în clasa întîia la liceul din Alger. Era o distracție de licean.

A fost altceva cînd, întîlnindu-l într-o zi în fața poștei centrale din Alger după ce-și luase bacalaureatul, m-a întrebat dacă sînt de părere că poate scrie — adică dacă poate scrie lucruri care să fie demne de publicat! și dacă e capabil să urmeze studii de filozofie!

Dintre toți scriitorii celebri ai epocii, Albert Camus îl prefera, la vîrsta de optsprezece ani, pe André Gide al cărui Jurnal i se părea « uman » (calitate pe care n-o găsea la mulți alții).

Pe-atunci nu se gîndea că într-o zi avea să locuiască împreună cu Gide, așa cum s-a întîmplat o vreme, pe strada Vaneau. Dintre toți tinerii scriitori, Gide îi prefera pe Sartre și pe Camus, iar judecățile sale au fost ratificate de opinia publică cu o repeziciune puțin previzibilă. De aceea moartea lui Gide în 1951 l-a impresionat pe Camus.

La aceeași vîrstă, îl socotea pe Proust un creator (și nu exista pentru el mai mare elogiu); îl impresiona contrastul prezent în opera lui între vigoarea compoziției și minuția detaliului. Nutrea o asemenea admirație pentru el încît susținea că se desparte cu durere de cărțile lui. Găsești atîtea lucruri la Proust, spunea el, pe care le-ai simțit și tu, încît pînă la urmă ai impresia că: « Totul s-a spus. Nu mai ai nimic de adăugat. » Am fost cu atît mai mulțumit de această admirație cu cît eu îi dădusem în căutarea timpului pierdut, la întîmplare, neștiind dacă lumea lui Proust îi va fi pe plac.

Din cînd în cînd îi vorbeam de lecturile mele cînd era vorba de cărți care, după mine, meritau osteneala. Așa a fost cu cartea lui Rachel Bespaloff: Drumuri și răspîntii (Cheminements et carrefours). A regăsit aici temele pe care-și propunea să le abordeze și el și i-a plăcut un aspect pe care l-a numit « sensibil », regretînd în același timp o condensare prea puternică a gîndirii (dar acest defect nu era decît o calitate împinsă la extrem). Singura critică pe care-o adresa cu adevărat acestei culegeri de eseuri, admirabilă după gustul meu, era următoarea: sensul cuvîntului « absurd » nu se deosebea prea bine de cel al cuvîntului « irațional ». Nietzsche, spunea el, are puține contingențe cu Kierkegaard. Reiese clar, din opera lui Camus, importanța pe care avea s-o ia această distincție.

Camus nu era un cititor neobosit, dar îi plăcea să se țină la curent cu ceea ce se publica mai interesant, chiar în domenii aparent destul de îndepărtate de al său.

Fiecare din noi are componentele și determinantele sale. Nu scrii cărțile pe care le dorești, iată o vorbă care continuă să fie adevărată. Și nici nu-ți place ceea ce vrei. După cum obstacolele pe care le întîlnești, departe de-a fi bariere de netrecut, devin cele mai bune auxiliare ale creației. A-și cunoaște limitele și a profita de ele, iată secretul marilor artiști.

Albert Camus nu era insensibil la celelalte arte în afara literaturii, dar era atît de exigent față de aceasta încît tot timpul și toată străduința și le dedica ei. S-a lăsat deci în mică măsură antrenat în alte domenii. Trec peste ceea ce a scris despre Nietzsche și muzică, pe cînd era foarte tînăr, în revista Sud, pentru că acest studiu pătrunzător nu era încă foarte personal. Nu s-a pronunțat prea mult asupra artelor plastice, atît de importante în vremea noastră, deși artiștii l-au interesat.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura abstractă care domina după război nu putea atrage în chip deosebit pe cineva care socotise întotdeauna că trebuie să pornești de la natură și că arta constă dintr-o metamorfoză, nu dintr-o invenție. Totuși recunoștea o viziune înrudită cu a lui în construcția unui arhitect, dar complet scăldată în lumina mediteraneană, a compatriotului său Jean de Maisonseul.

Pentru el forma (ca și pentru Antici atunci cînd foloseau cuvîntul forma) se confunda cu frumosul. Spunea că dacă n-ar fi fost scriitor ar fi vrut să fie sculptor, și această înclinație i-a inspirat unele din cele mai trainice prietenii.

Se înțelege că i-a plăcut pictura lui Balthus. Adevărații pictori, scria în legătură cu acesta, sînt cei care știu să-și fixeze subiectele, fie și o cincime de secundă. În timp ce peisajele, chipurile și obiectele ne scapă în chip firesc, « toate personajele marii picturi dau impresia că au împietrit și că, printr-o minune, prin miracolul artei, continuă să trăiască, fără a înceta totuși să fie pieritoare ». Balthus nu deformează natura, o pietrifică. Nu înseamnă că procedează la fel ca un sculptor? Amîndoi au comun faptul că opresc blocînd ceea ce este în mișcare și pare să ne scape pentru totdeauna.

Ideal static moștenit de la greci și care umanizează figura geometrică și numărul, ideal pe care trebuie să îndrăznim a-l califica drept antropomorfic fără teamă de a-i lua din noblețe. S-ar putea încerca o definiție în cîteva rînduri: « O configurație sensibilă ce impresionează inima, iată ce caracterizează poate spiritul mediteranean. Spațiul? E curba unui umăr, ovalul unui chip. Timpul? E cursa unui tînăr de la un capăt la altul al plajei . . . »

Din fericire Albert Camus știa să-și păstreze anumite zone tainice în care putea trăi după plac. Cred că viața în sanatoriu îl marcase profund și că depărtarea de viața normală îi făcuse viața puțin anormală

O viață plină de obstacole . . . Așa a fost viața lui. Mai întîi rămîne orfan aproape imediat după naștere. Are apoi o copilărie plină de lipsuri. Adolescent, cade bolnav; boala îl va împiedica să-și realizeze visurile de călătorie și visurile de viitor. Plecînd într-o zi la Tunis la bordul unui cargobot, este forțat să debarce la Bougie pentru a reveni la Alger și a se îngriji neîntîrziat. N-are dreptul să se prezinte la concursul de agregație, examenul medical fiindu-i defavorabil. Perioadele în care trebuie să se oprească din lucru și chiar să întrerupă orice activitate îi marchează drumul asemeni unor pietre negre. Iar crizele ce izbucnesc brusc sînt neașteptate și cu atît mai deprimante.

Ciudat că n-avea nimic din înfățișarea unui om bolnav. Înalt, lat în spate, părea, cînd l-am cunoscut, că se îndreaptă spre o carieră sportivă. Avea pasiunea mingii, așa cum e firesc la vîrsta lui. Și-a avut întotdeauna pasiunea vieții. Dintr-o dată se vede condamnat la nemișcare și silit să ia măsuri de precauție, să plece pentru cură la țară sau în regiuni deluroase. Căderi și recidive alternau cu perioade de sănătate. Se ridica la suprafață tot atît de ușor cum se cufundase gata să se înece, atît de puternică era vitalitatea lui.

Ar fi putut să se complacă, așa cum fac mulți bolnavi, și să se instaleze în situația de bolnav. Or el simțea dorința profundă de a se însănătoși — cu riscul de a comite imprudențe. Singurul serviciu pe care putea să i-l facă boala în adolescență era să-l scutească de orele de birou și să-i permită uneori să lucreze pentru sine. În această privință, spunea, boala îți procură un trai de huzur.

Boala îi dădea și distanțarea necesară aceluia care nu vrea să accepte « ideile de-a gata » și să păşească pe urmele altora, care se stăpînește și se revendică de la el însuși, cum spune Seneca, și care își hrănește gîndirea din propria-i rană. Îl credeai ieșit din rîndul celor vii, al acelor vii care nu știu pentru ce trăiesc nici cum trebuie să trăiască, care nici măcar n-au conștiința că trăiesc. Pascal și Nietzsche își datorează măreția, iar gîndirea lor își datorează forța de șoc, călătoriei lor îndelungate în

Scanned with OKEN Scanner

lumea Umbrelor. Tocmai pentru faptul că au locuit atîta vreme într-o țară străină ne tulbură ei pe noi cei care nu cunoaștem decît pe jumătate lumea reală.

Piesa lui Dino Buzzati: Un caz clinic, pe care Albert Camus a tradus-o și a pus-o în scenă, scurtînd-o pentru a-i da mai mult nerv, prezintă reversul lumii pe care o vedem. Cei sănătoși le par ciudați bolnavilor care, de la fereastra spitalului, îi privesc cum se agită. O barieră de netrecut se ridică între cele două tabere, și o totală lipsă de înțelegere domnește de fiecare parte. Probabil că Albert Camus a fost cuprins adesea de această impresie de straniu pe care o simțeau și locuitorii Muntelui magic. Cu sentimentul de solidaritate care-i unește pe cei ce sînt legați de aceeași boală (și care-l făcea să răspundă personal la toate scrisorile trimise din sanatorii). De data aceasta nu mai e vorba de patetismul marelui om solitar, ci tot de un patetism, al tovarășului de luptă. Albert Camus le-a cunoscut pe amîndouă.

« Eu n-am vocația bolii, spunea el odată. Sînt obișnuit cu ea, dar nu-mi prieste . . . Îmi fac sînge rău. Lucrez, dar fără convingere . . . Și-apoi boala trezește de fiecare dată acele forțe de negație pe care crezi că le-ai echilibrat . . . »

Care forțe de negație? Toate acelea care strînesc și hrănesc revolta. Care era echilibrul? Cel care putea utiliza aceste forțe într-un țel superior.

Pentru a vorbi despre Albert Camus, ar fi trebuit mai întîi să vorbim despre Algeria — nu pentru « a-l explica » prin țara lui, ci pentru că anumite trăsături ale caracterului său nu pot fi înțelese decît în felul acesta.

Cînd am sosit la Alger am fost repede izbit de vitalitatea locuitorilor acestei țări — chiar înainte de a intra în contact cu ei. Spusele atît de des citate ale lui Alfieri mi s-au părut foarte potrivite și în cazul Algeriei: « planta umană crește aici mai viguroas decît în altă parte ».

Da, iată impresia pe care am avut-o la Alger. Franța mi se părea, alături de țara pe care-o descoperam, o țară unde totul e de bună calitate, desigur, dar dintr-un țesut destul de slab. Avea nevoie de o grefă; și clima exuberantă, amestecul de sînge puteau să i-o procure. Știu bine că atunci cînd te întorci din țările numite altădată « calde », totul ți se pare meschin în Europa. Algeria nu era departe de Europa; totuși climatul vital era cu totul altul.

L-am auzit adesea pe Albert Camus revoltîndu-se împotriva unei anume sărăcii morale a metropolei. Calcule meschine ! Ambiții mărunte ! Lipsă de generozitate, parcimonie în toate ! El care altădată și-ar fi deschis fereastra și-ar fi aruncat săracilor punga: era spaniolul din el mai degrabă decît algerianul propriu-zis; deși cele două ipoteze ale sale nu erau ireconciliabile, nici pe departe.

Această generozitate a sîngelui poate în realitate să prezinte două aspecte: cel al unei veselii truculente care inspiră încredere celor de față dar care în aceeași măsură îi poate șoca. Celălalt aspect este noblețea de caracter, mărinimia sufletului la care Albert Camus era foarte sensibil. De exemplu în Femeia adulteră în care omul deșertului e pus mult deasupra micului negustor european care însă face parte din poporul despre care a fost vorba.

Scanned with OKEN Scanner

Nici un considerent de naționalitate propriu-zis nu intra în aceste confruntări. Nu conta decît calitatea. Pentru peisaje, același criteriu: măreția.

Cu cît înainta în vîrstă, cu atît Camus se gîndea mai mult la originile sale, așa cum se întîmplă de obicei. Căuta urmele trecutului. Și le găsea, dar era de parcă nu le-ar fi găsit, căci era un trecut personal care n-avea nimic dintr-un trecut istoric. Familia din care se trăgea, țara unde se născuse păreau că vin dintr-o generație spontanee. De unde o ambiguitate.

Primul om[1] *e probabil omul primitiv, incult, dar și, în primul rînd, omul intact, stăpîn pe forța originară pe care i-a dat-o Natura. E un om de la care te poți aștepta la orice, la cel mai mare bine ca și la cel mai mare rău. La nimic mediocru, în orice caz.*

Atașamentul lui Albert Camus față de țara lui era absolut. Unul din motivele prieteniei sale pentru mine era că și eu iubeam Algeria. Mă cita ca exemplu de om capabil să iubească altă țară decît cea în care s-a născut, să înțeleagă o altă stare de spirit, să se adapteze la o nouă climă.

În românește de SANDA RÂPEANU

---

[1] Manuscrisul la care lucra Camus și pe care-l purta la el în momentul accidentului (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Le poète de la misère

Jehan RICTUS

Faire enfin dire quelque chose à quelqu'un qui serait le Pauvre, ce bon Pauvre dont tout le monde parle et qui se tait toujours.
Voilà ce que j'ai tenté.

J. R.

Le Pauvre se promène, ressassant sa misère, remâchant sa détresse. Il laisse gronder en lui d'obscurs désirs, de ténébreuses révoltes. Ce qu'il pense, [illegible] dans le sein du [illegible]. Il lui ses croyances naïves d'enfan donc plus rien dans le Ciel

[illegible]

Et une colère sacrée [illegible] jurie Jésus impuissant [illegible] seres de ce monde :

[illegible]

Le jour vient et le P que l'homme qu'il insulta même coll[illegible] à la glace de vins. Et la conclusion d'une résignation [illegible] « On perd son temps à [illegible]

Quoi de plus [illegible] [illegible] Jésus a banni [illegible]

[illegible]

Et, triste, sordide [illegible] sert le Pauvre, [illegible] Dieu impuissant.

Le misérable se nourrit de ces rêv

J'suis l'homme maleur'ux qui pouss' sa plainte
Et vous savez bien que j'ai raison.

Ce but, Jehan Rictus l'a atteint. Il a dit avec ferveur ce besoin mutuel d'amour, cette soif de tendresse qui saisit l'homme au milieu de son malheur. Il a dit toutes les vagues aspirations de [illegible]

[illegible] charita- [illegible]len dit.

[illegible]oix de [illegible]. Du [illegible]ures [illegible]urs.

[illegible]suyer de la dégager : les *Soliloques du Pauvre* sont l'expression des états d'âme du misérable. Or, ce misérable qui ne trouve qu'humiliation et souffrance dans sa vie terrestre cherche à sortir de son état lamentable par le rêve. Cet homme, plus que les autres, n'est heureux [illegible] lorsqu'il oublie qu'il est homme. [illegible] hélas ! trop souvent, la d[illegible] [illegible]vient disperser ces rêves, et [illegible]vant l'injustice du sort, d'après revol- [illegible] hélas ! trop justifiées, [illegible] à

Et le voilà hargneux dans son [illegible] rêve pu où l'égoïste s'trouve [illegible] se précieuse cave d'enfant. Il [illegible] rencontrer quelque part. Il vit s[illegible] Il oublie son sort, son état.

[illegible] Une cogner[illegible]ais plier [illegible]ons son [illegible] gence-t-il. Si alors il revient à la [illegible]ité, à la misè[illegible]

[illegible] touchant [illegible]

veut pas croire rencontrer ce [illegible] lera et caress dormira, d'un s sommeil d'un [illegible]

[illegible]

ESSAI SUR LA MUSIQUE

PAR ALBERT CAMUS

La Philosophie du siècle

J'attendais avec impatience le livre qui devait être le couronnement de l'œuvre de Bergson. La philosophie bergsonienne était une question, un problème soulevé. Il lui manquait une réponse. Le livre né, la réponse est venue. Elle m'a déçu.

Le bergsonisme était [illegible] D'un [illegible] mal d'action adopta[illegible] bergsonisme. Cette philosophie ne rencon[illegible] chez les philosophes eux-mêmes. Mais la grande religion cultivée l'avait accueillie.

[illegible] rale ou de religi[illegible] vérité révélée. On [illegible] [illegible] [illegible]

ROBERT PFISTER

Amintiri despre CAMUS la ALGER

Stimate domnule Hăulică,

Vă adresez astăzi amintirile mele din perioada în care am făcut parte din anturajul lui Albert Camus.

Bineînțeles, dacă intenționați să luați în considerare cele ce urmează, îmi asum pe de-a-ntregul răspunderea expunerii mele și nu mă tem de nici o dezmințire.

Iată-ne așadar la Alger, în 1931. Voi încerca să vă spun cu toată sinceritatea cum eram eu la vremea aceea.

Tatăl meu avea o tipografie de mari dimensiuni, foarte importantă, și o tipografie de presă care-i permitea să editeze un ziar cotidian intitulat *Presa liberă*. Acest cotidian al cărui cofondator fusese tatăl meu, iar asociatul său murind rămăsese singurul proprietar și director, începuse prin a fi un ziar de stînga.

La liceu, eram un elev slab, ultimul din clasă și, mai mult decît atît, « chiuleam » adesea, ca să nu spun în fiecare zi.

Profesorul, directorul de studii, toată lumea îi scria tatii pentru a-i semnala conduita mea incalificabilă. Dar tata răspundea că fiecare e liber să-și ofere luxul pe care-l dorește. Iar el socotea un fiu ca mine drept un lux.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă am început prin a vă vorbi de mine cu atîta sinceritate, am făcut-o pentru ca să înțelegeți că între mine și Camus nu putea exista o mare intimitate.

Camus era exact opusul meu: sărac, orfan, muncitor, strălucit. Eu aveam o sănătate de fier. El era tuberculos. Eu învățam ce e dragostea de la femei care se lăsau curtate. El învăța ce e dragostea citind pe Marivaux și pe Racine.

Aveam desigur colegi săraci, musulmani dar și mulți francezi. Bineînțeles, de cîte ori ieșeam în oraș, eu plăteam. Dar nu mă mîndream cu asta ci găseam că e firesc. Și prietenilor mei li se părea firesc, profitînd de generozitatea mea fără să se sfiască.

Fără s-o spună, el suferea de această monstruoasă nedreptate care permitea unei nulități de teapa mea, unui șmecher ca mine să ducă o viață de continuă petrecere în timp ce el, din cauza sănătății delicate și a viitorului, era silit să ducă o viață calmă și studioasă.

Eu nu gîndeam niciodată. El gîndea fără încetare. Numai dînd cu ciocanul devii ciocănar, după cum numai gîndind devii gînditor. Am încercat să vă explic cum se face, după părerea mea, că deși colegi de mici, ne-am îndepărtat o dată cu vîrsta și pe măsură ce ne maturizam.

Sîntem așadar în 1931 ; exact în vremea aceea relațiile dintre Camus și mine sînt practic nule, rezumîndu-se la scurte conversații banale în timpul recreațiilor la liceu sau în timpul unor întîlniri fortuite pe străzile Algerului. Împrejurările au făcut să ne vedem totuși, la anumite intervale.

Am să vă spun cum am ajuns să public *Sud*.

Nu uitați că amîndoi, Camus și cu mine, ne-am născut în 1913 și deci în 1931 aveam 18 ani. Pentru ca la 18 ani să fondezi o revistă «literară și artistică», s-o faci să crească în cîteva luni de la 1000 la 8000 de exemplare vîndute, să te bucuri de colaborarea gratuită a lui Montherlant și să fii primul care să-l descoperi pe Camus, o să spuneți că e nevoie de geniu. Nu?

Dar concluzia că aș fi avut geniu e pripită. Iată așadar cum s-au petrecut lucrurile:

Pe la sfîrșitul anului 1930, un grup de adolescenți (printre care și Max Pol Fouchet), hotărăște să publice un ziar de liceeni.

Părinții acestor tineri domni își iau odraslele foarte în serios și le dau sfaturi. Tinerii își împart sarcinile, fac calcule și-și dau seama că o modestă foaie școlară costă scump. Discută, cîntăresc, examinează. Așa încît ziarul nu poate vedea lumina zilei decît doar dacă . . .

doar dacă cineva ar cunoaște un tipograf care ar accepta să le «facă un preț convenabil». Printre vagile cunoștințe ale acestor tineri se află Robert Pfister. Unul din ei îl știe destul de bine și se obligă să stea de vorbă cu el căci tatăl lui e tipograf.

Tînărul vine la mine iar eu sînt de acord să-l întreb pe tatăl meu ce poate face. Tata îmi răspunde:

— Eu nu lucrez pentru nimeni cu preț redus. Dar dacă ziarul ăsta te interesează și ții neapărat să-l publici, accept să ți-l tipăresc gratuit.

Eu transmit propunerea echipei de ziariști boboci. Așa a luat naștere în 1930 un mic ziar intitulat *Osul cu măduvă*. Socotind că rolul meu se reduce la a permite acestor tineri să aibă o publicație care să nu-i coste nimic, mi-am asumat răspunderea ei fără convingere. În mintea mea o astfel de tipăritură avea să se facă ecoul întîmplărilor din școală, să ia în derîdere pe unul și pe altul, pe scurt, să dea dovadă de dinamism și de spirit critic.

Dar n-a fost deloc așa.

Redactorul șef Max Pol Fouchet producea (la 17 ani) articole plicticoase, soporifice și solemne despre Robespierre, Wagner și alți pisălogi cu care ni se împuiau

Scanned with OKEN Scanner

urechile la şcoală. Îşi dădea aere şi-i făcea plăcere să-şi uimească mama, mătuşa şi toţi prietenii prin cunoştinţele, stilul şi desenele sale (căci şi desena).

Pe scurt, nu se vedea decît pe el.

În ce mă priveşte, ca de obicei, nu mă prăpădeam cu firea, dar nici nu eram de acord. Încet-încet Max Pol Fouchet s-a cam supărat cu prietenii lui şi, în cele din urmă, a rămas singur să umple ziarul cu proza lui inepuizabilă, nesecată.

Cum tatăl meu nu voia cu nici un chip să-i vadă în tipografie pe colegii mei, supravegheam, cu un ochi de altfel distrat, paginaţia ziarului. Într-o zi, cam prin iunie 1931, Max Pol Fouchet, ocupat cu examenele (era anul de bacalaureat pentru Fouchet, Camus şi pentru mine, dar eu nu m-am prezentat) n-a izbutit să completeze ziarul el singur, ispravă pe care o realiza de obicei. În tipografia de mari dimensiuni, tatăl meu tipărea *Ziarul oficial* al guvernului general din Algeria. Or în această epocă a anului ziarul oficial publica programul nu mai ştiu cărui examen. În principiu familiile şi elevii trebuiau să aştepte nu numai apariţia ziarului oficial pentru a cunoaşte programul ci, cum ziarul oficial nu era trimis decît funcţionarilor, trebuiau să aştepte ca un ziar local (de obicei un cotidian) să publice la rîndul său acest program.

Într-un cuvînt, între momentul cînd programul era trimis la tipografie pentru publicarea în ziarul oficial şi momentul cînd publicul lua cunoştinţă de sus-numitul program, treceau aproape trei săptămîni. Aflîndu-mă aşadar în pană de material pentru alcătuirea numărului de revistă, m-am gîndit să completez golul luînd direct zaţul de la ziarul oficial. La urma urmelor, mi-am spus, o publicaţie şcolară poate foarte bine să tipărească un program de examen.

Un mic detaliu în treacăt:

Primul număr din *Osul cu măduvă* fusese tras în 1000 de exemplare şi graţie lui Max Pol Fouchet, şase luni mai tîrziu, nu se mai trăgea decît în 250 de exemplare.

Dar stupoare ! În aceeaşi zi în care ziarul a fost pus în vînzare, toate numerele au fost vîndute iar seara toţi vînzătorii de ziare telefonau să li se trimită care 100, care 200, care 300 de exemplare în plus. Era vorba aşadar să se tragă în mare viteză 4—5000 de exemplare suplimentare. Dar ziarul avea 20 de pagini din care 12 erau scrise de pana lui Fouchet.

Cum ştiam bine că nu articolele lui erau cauza succesului, am tras 5000 exemplare numai cu coperta şi în interior cu programul examenului. Numărul s-a vîndut foarte bine şi nimeni nu s-a simţit frustrat de lipsa articolelor lui Fouchet.

Da, dar . . .

Dar Max Pol Fouchet a fost teribil de vexat. Mi-a făcut reproşuri amare, tratîndu-mă drept parvenit, capitalist, care nu mă gîndesc decît la bani şi care, pentru «a vinde», n-am ezitat să sacrific arta.

Cînd a terminat, i-am spus verde în faţă:

«Mă plictiseşti. Şi dacă-i aşa, am să torpilez *Osul cu măduvă* şi am să-l transform într-o revistă literară la care n-ai decît să colaborezi dacă-ţi spune inima, dar la care nu vei avea nici un cuvînt şi la care am să fac tot ce poftesc.»

Iată cum am hotărît să fondez *Sud*.

M-am înconjurat de redactori de la *Presa Liberă* (cotidianul tatălui meu) şi în felul acesta am editat prima publicaţie pur literară care a apărut vreodată în Algeria. De altfel nivelul era mediocru. Dar era tot ce se făcea mai bun la Alger şi succesul ei mergea crescînd cu fiecare număr.

Dacă m-aş fi luat în serios, această revistă ar fi devenit, poate, foarte importantă. Dar n-o făceam decît ca să mă distrez, iar cînd nu m-a mai distrat, m-am oprit. Refuzam abonamentele iar cele două publicităţi inserate erau gratuite şi făcute de dragul colegilor.

Scanned with OKEN Scanner

V-am relatat toate acestea pentru a vă permite să mă situați exact, să vă dați seama că inițiativele mele au fost luate la întîmplare sau din capriciu și că nimic n-a fost rodul unui plan prestabilit, al unei ambiții sau al unui țel de atins.

La Alger, pe fosta stradă Michelet, se află o cafenea numită *La Renaissance*. Patronul se numea Charlot (așa i se spunea), iar clienții obișnuiți nu-și dădeau întîlnire la *Renaissance* ci la « Charlot ».

Nu era o cafenea mare, nici o cafenea șic, ci un bistrou. Dar se putea bea o bere bună. În dreptul cafenelei *La Renaissance*, o stradă paralelă cu strada Michelet, strada Languedoc, o apuca mai apoi spre colinele Algerului.

Numeroși profesori de la liceul din Alger se întîlneau la *Renaissance*. Mai mult, așa cum arată planul, în apropiere se afla o lojă masonică. Cei care asistau la adunările lojei făceau parte dintre notabilitățile Algerului. Erau cei mai importanți, cei mai influenți. Așadar clientela de la « Charlot », formată din profesori și francmasoni de vază, era o clientelă de intelectuali.

Obișnuiții care nu se luau în serios îi spuneau bistroului « creerul Algerului ».

De tînăr, Camus a fost luat de unchiul lui, Gustave Acault. Gustave Acault era măcelar. Locuia în fața lojei masonice, iar măcelăria lui era aproape de « Charlot ».

Amator de bere, jucător imbatabil de cărți, era, în afara orelor de afluență din prăvălia sa, un stîlp al « *Renașterii* ».

Măcelăria lui era aceea unde se găsea cea mai bună carne din Alger. Era singurul măcelar care primise o formație profesională solidă și poseda arta de a pregăti carnea. Măcelăria se numea franco-engleză.

Era vremea cînd lira sterlină era moneda cea mai solidă, iar englezii aveau reputația de-a fi cei mai bogați din lume.

Întrebat de ce măcelăria lui se numește « franco-engleză », Acault răspundea: « Deoarece patronul e francez și-și consideră clienții drept englezi ».

Acest personaj, aprins la față, avea îndrăzneala să se proclame om de stînga în mijlocul bogatei sale clientele și să se proclame ostil (violent ostil) față de francmasonerie, la « Charlot », în plină protipendadă a Algerului.

În plus, Gustave Acault era foarte cultivat. Se pare că citea greaca în original. În orice caz avea cunoștințe foarte întinse și era fără îndoială foarte inteligent. Nu se lua în serios, avea un spirit caustic și-i ridiculiza pe mai marii lumii Algerului cu mult spirit.

În 1931, ignoram cu desăvîrșire exigența lui. Ignoram și că-l luase pe Camus la el. În decembrie 1931, apăruse primul număr al revistei *Sud*. Voiesem să dau dovadă de originalitate alegînd un format neobișnuit. Dar numărul a avut succes. Numeroși cititori mi-au scris. Toți îmi reproșau formatul. Începînd cu al doilea număr, am adoptat așadar un format clasic.

Montherlant nu era încă un autor cunoscut. La vremea aceea se afla în Alger. Unul din prietenii săi îmi adusese un articol al lui pentru primul număr, apoi mi l-a adus pe al doilea.

În ce-l privește pe Max Pol Fouchet, era atît de fericit să-și vadă semnătura imediat după cea a lui Montherlant, încît mă ierta pentru faptul că nu mai avea cuvînt la această revistă unde nu mai era nimic.

Așadar, în cercul restrîns al « intelectualilor » din Alger, *Sud* făcea oarecare vîlvă. Dar eu nu-mi dădeam seama. Mărisem tirajul și trimisesem la Hachette, care-l difuza, cîte 3000 de exemplare.

Hachette dădea socoteala la fiecare trei luni. Cînd am primit decontul primului trimestru, am fost de-a dreptul uluit de suma pe care o aveam de încasat. Nu existau returi, și Hachette mă sfătuia să dublez tirajul !

Scanned with OKEN Scanner

Am dublat imediat tirajul dar n-am cheltuit un ban din suma pe care-o încasasem căci nu-mi venea să cred într-un asemenea succes; îmi închipuiam că e vorba de o greşeală şi că va trebui să restitui banii.

Într-o zi, un coleg a venit la mine, puţin înainte sau puţin după numărul 2 — şi mi-a spus:

— Îl cunoşti pe Acault?

I-am răspuns printr-un calambur:

— *Ques aco?* Ceea ce în *langue d'oc* ar însemna: Ce-i asta?

Atunci colegul meu mi-a făcut elogiul lui Acault şi mi-a spus că măcelarul-filozof (cum l-am numit mai tîrziu) dorea să mă cunoască.

Mă întrebam ce vrea măcelarul cu mine, dar am acceptat să-l urmez pe colegul meu acolo unde un prim răspuns mă aştepta.

Trebuie să revin şi să vă spun că la liceu eram nu numai un elev slab şi un chiulangiu, ci şi un scandalagiu, *scandalagiul* prin definiţie, teroarea profesorilor. În clasa a doua se întîmplase ceva amuzant.

La teza de limba franceză din trimestrul întîi şi la cea din trimestrul al doilea, fusesem în chip glorios, după obiceiul meu, ultimul sau penultimul. În trimestrul al treilea, subiectul compunerii suna în felul următor: « Există o piesă de teatru care v-a plăcut în mod deosebit? Spuneţi care şi de ce. » Abia ne fusese dat subiectul că i-am şi văzut pe colegii mei trăgîndu-şi pe furiş cartea de literatură franceză pe genunchi şi deschizînd-o discret pentru a copia motivele pentru care le « plăcea » Britanicus, Andromaca sau Cidul. În schimb eu, prea leneş ca să mai cer o carte, n-aveam nimic. Şi pe deasupra eram gata s-o confund pe Fedra cu Estera sau Atalia. În cele din urmă am hotărît să mă amuz şi-am declarat că piesa care mă încîntase era *Topaze* (ceea ce dealtfel era adevărat), spunînd de ce.

Stupoare generală cînd profesorul ne-a dat rezultatele ! Eram primul cu o notă neobişnuită pentru mine (16 sau 17/20), al doilea avînd exact 6 sau 7/20. Tot restul clasei era a treia *ex aequo* cu zero. O dată mai mult stîrnisem scandal şi eram subiectul tuturor discuţiilor din şcoală. Eram şi eu o dată primul, şi toată lumea ştia!

Să revin deci la Acault.

Ceea ce v-am povestit se petrecea probabil prin luna mai 1930. În ianuarie sau februarie 1932, l-am cunoscut pe Acault. Or, primul lucru pe care l-a făcut Acault a fost să-şi amintească de vestita compunere. Sigur că-mi aduceam şi eu aminte, dar mă miram că se mai vorbea de ea într-o măcelărie. L-am întrebat pe Acault de unde ştie povestea şi mi-a răspuns: de la « Jean Vallès ». Jean Vallès era profesorul de literatură care ne dăduse compunerea. Deci fostul meu profesor.

Acault mi-a oferit o bere la cafeneaua *Renaissance*. M-am dus fără grijă. Dar acolo am dat de bucluc. La fiecare masă erau doi-trei profesori de la liceu, exact aceia la orele cărora fusesem mai zgomotos. Foarte liniştit, Acault îi saluta cînd pe unii cînd pe alţii, spunîndu-le: « Iată, vă aduc pe unul din foştii voştri elevi ». Eu nu mă simţeam prea mîndru. Dar, spre marea mea uimire, toţi profesorii m-au primit cu zîmbetul pe buze, ca şi cum vederea mea le-ar fi trezit cele mai plăcute amintiri.

De-atunci am devenit prietenul lui Acault care mă răsfăţa, mă invita, îmi povestea o mulţime de întîmplări foarte interesante din viaţa lui.

Nu-l întîlneam niciodată pe Albert Camus. Motivul era foarte simplu. Camus urma cursurile clasei de filozofie şi muncea din greu, în timp ce eu lăsasem baltă şcoala şi studiile pentru a mă dedica în întregime trîndăviei în care devenisem, fără exagerare, un maestru.

Scanned with OKEN Scanner

Dar dacă nu-l întîlneam pe Camus, în schimb auzeam vorbindu-se despre el. Căci Acault avea o adevărată adorație pentru nepotul său. Am simțit totuși că această adorație trebuie să fi fost stînjenitoare pentru Camus.

Într-adevăr, Acault vorbea despre Albert ca despre opera « lui ». El îl descoperise. El hotărîse să-l ia în casă, să-l dea la studii și să-l îngrijească.

Îmi spunea că cea mai bună bucată de la vacă era mușchiul din jurul rinichilor. În fiecare zi lua un mușchi întreg și-l presa pentru a-i extrage sîngele. Și în fiecare zi îi dădea lui Albert să bea o cană de sînge.

Acault cumpărase un automobil Citroën, căruia îi spunea Joséphine. În fiecare duminică își lua soția și pe Albert la plimbare cu automobilul pentru a-i da ocazia lui Albert să ia puțin aer la țară.

Am găsit în eseurile lui Camus relatarea excursiilor despre care îmi vorbise unchiul lui.

Acault locuia la parterul unui imobil din strada Languedoc, unde camerele din față dădeau spre stradă în timp ce camerele din spate dădeau spre un parc închiriat o dată cu apartamentul. Aceste camere erau orientate spre răsărit, cea mai frumoasă fiind a lui Albert. O bibliotecă impresionantă căptușea pereții.

Acault mă ducea să vizitez această cameră și grădina, de pacă aș fi vizitat un sanctuar.

Într-un cuvînt, cum se vede, Albert Camus nu ducea la vremea aceea viața unui tînăr sărac. Se bucura de un confort deosebit, era îngrijit într-o manieră discutabilă poate, dar foarte costisitoare. Și era cocoloșit și răsfățat de un unchi și o mătușă care-l divinizau.

În calitate de martor trebuie să mă opresc aici.

Dar mă gîndesc, pe drept sau pe nedrept, și oricum prin simplă deducție personală, că poate Camus nu era fericit.

Așadar, Acault se lăuda cu meritele nepotului său. Îmi dădea amănunte din viața lor. Dar discuta multă politică și, așa cum îl cîștigase pe Albert la cauza comunistă, căuta să mă atragă și pe mine.

În cursul uneia din discuțiile noastre, Gustave Acault mi-a strecurat un text de Camus, *Noul Verlaine*, rugîndu-mă să-l citesc și să văd dacă nu pot să-l public în *Sud*.

L-am publicat, dar fără să-l citesc.

Încurajat de acest succes, Acault a început să-mi împrumute cele două culegeri de poezie ale lui Jehan Rictus: *Les Soliloques du Pauvre (Monologul săracului)* și *Le Cœur populaire (Inima poporului)*. Le-am citit și răscitit. Eram înmărmurit. Căci nu auzisem niciodată vorbindu-se de Jehan Rictus și poemele sale m-au tulburat profund.

Cînd i-am înapoiat cărțile lui Acault, mi-a spus:

— Foarte bine, devreme ce ți-au plăcut, citește și asta. E ceva scris de Albert.

Am vîrît textul în buzunar și, la fel ca prima oară, l-am publicat fără să-l citesc.

Desigur, mulți îmi scriau ca să-mi propună articole, povestiri, poeme. Dar totul era de un nivel comun, nimic nu era valabil.

Din cînd în cînd, un text mi se părea destul de bun și-l publicam. La apariția numărului conținînd acel text, primeam o scrisoare de mulțumire sau o carte de vizită. Niciodată Acault, și cu atît mai puțin Camus (pe care nu-l vedeam decît foarte rar), nu mi-au făcut o aluzie cît de mică la *Sud*. S-ar fi zis că nici nu citeau revista.

Așa încît, în cele din urmă, m-am gîndit în felul următor: Acault părea să-l crească pe nepotul său așa cum un antrenor își crește mînzul, pentru a face din el un cal de curse. Căuta să-l formeze, să-l dreseze, să facă din el elevul lui. Voia să-l împingă, să-l facă cunoscut, să fie luat în serios. Acault trebuie să fi avut la

Scanned with OKEN Scanner

vremea aceea vreo cincizeci de ani. Era de mirare cum un om de vîrsta lui se interesa de un puşti ca mine şi-mi arăta atîta prietenie.

M-am gîndit întotdeauna că ar fi dorit ca Albert Camus şi cu mine să ne împrietenim.

Tatăl meu avea un cotidian, eu aveam o revistă. Probabil Acault vedea aici o perspectivă de viitor pentru Albert. Dar cred că tocmai acest lucru îi displăcea lui Albert şi de aceea se ferea. Căci înainte nutream oarecare simpatie unul faţă de celălalt şi nu exista nimic, în atitudinea mea, care să-l îndepărteze pe Albert de mine. De unde concluzia că numai atitudinea lui Gustave Acault era de vină. Acault a împins foarte departe savantele sale manevre. Într-o zi a închiriat, într-un mic port din împrejurimile Algerului, Bou Haroun, cîteva camere într-o cabană de pescari şi s-a dus să petreacă opt-zece zile de vacanţă împreună cu soţia lui şi cu Albert.

M-a invitat şi pe mine la sfîrşit de săptămînă. Teoretic, întîlnirea dintre Albert şi mine era inevitabilă, Dar Albert a evitat-o şi a plecat să-şi petreacă sîmbăta şi duminica pe mare, cu pescarii.

Ce se petrecea în mintea lui? N-am idee.

Într-o zi, soseşte la mine un domn foarte distins.

— Mă numesc Jean Grenier, îmi spune el. Sînt profesor de filozofie la liceul din Alger şi-l am elev şi pe *prietenul dumitale* Albert Camus. Anul şcolar e pe sfîrşite şi-mi dau seama că anul acesta mulţi elevi ai mei, dintre care prietenul dumitale Albert Camus, au avut lucrări de o calitate excepţională. Aş vrea să public o plachetă în care să strîng cele mai bune teme. Albert Camus m-a sfătuit să vin la dumneata să-mi dai un sfat. Crezi că publicarea unei asemenea plachete e posibilă? Bineînţeles voi suporta toate cheltuielile de tipărire.

Am ascultat foarte uimit. Uimit la gîndul că un profesor de filozofie vine să se consulte cu un puşti de nouăsprezece ani, cerîndu-i părerea. Uimit la gîndul că era trimis de Camus la care ţineam foarte mult, dar care nu părea să nutrească o deosebită simpatie pentru mine.

I-am explicat lui Jean Grenier că planul său era ruinător, deoarece taxele erau serioase, iar costul culegerii era foarte ridicat şi nu se putea amortiza decît printr-un tiraj important.

Dar cum el se gîndea la o plachetă într-un tiraj redus, fiecare exemplar ar fi revenit la un preţ exorbitant. I-am propus aşadar să strîngă aceste texte într-un număr special din *Sud*. Ceea ce ar permite editarea gratuită (pentru el), deoarece urma să fie suportată de revistă.

Bineînţeles, Jean Grenier m-a strîns în braţe. Dar dacă era o încîntare să-l vezi cît e de bucuros, dacă majoritatea colegilor care şi-au văzut proza publicată mi-au mulţumit, iarăşi nimic din partea lui Albert Camus.

Puţin timp după apariţia acestui număr, am renunţat să mai tipăresc *Sud* şi-am plecat la Paris.

Am revenit în 1934.

Lucrurile se schimbaseră.

Tatăl meu vînduse *Presa liberă* şi, prin urmare, nu mai era o persoană de vază.

Pe Camus îl vedeam de departe. Într-o zi totuşi sau mai bine zis într-o noapte, am avut cu el un contact telefonic.

Era redactor la *Algerul republican*, cotidianul comunist din Alger. Trebuie să fi fost prin 1937 sau chiar 1938.

Mi-a telefonat deci în plină noapte să-mi spună că furnizorul lui refuzase să livreze hîrtia de care avea nevoie ziarul pentru că ultima factură nu-i fusese achitată. Avea să i se plătească a doua zi, dar în noaptea aceea ziarul nu putea să se tragă.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi cerea, în modul cel mai firesc, să-l scot din încurcătură. Am acceptat. Mi-a trimis un camion pe care i l-am încărcat cu hîrtie. Dar Camus nici n-a simțit nevoia să-mi mulțumească.

De altfel, acest fel al lui de-a proceda nu-mi displăcea. Știa că o camaraderie ca a noastră n-are nevoie de amabilități.

Nu l-am mai văzut apoi pe Camus decît după război. În 1946. Unchiul lui murise, iar Camus venise la Alger s-o ajute pe mătușa lui să lichideze măcelăria.

L-am întîlnit într-o cafenea. Am stat de vorbă și mi-a spus că se află în fruntea unei colecții la Gallimard, așa că pusese capăt grijilor materiale.

Din nou l-am pierdut din vedere. Ne-am regăsit într-o zi, tot întîmplător, într-o cafenea la Paris.

Era în 1956 cred . . .

După cîteva banalități, mi-a spus:

— Nu-mi vorbești despre Algeria? (Războiul din Algeria începuse în 1954.)

— De ce ții neapărat să-ți vorbesc?

— O, doar așa! Pentru că în general mi se reproșează că nu iau o poziție netă în această problemă.

După cum vedeți, legăturile mele cu Camus n-au fost din cele mai strînse. Ținînd seama de prestigiul pe care l-a dobîndit, e măgulitor astăzi că ai fost colegul lui, măgulitor că ai fost primul care să-i publici articolele.

S-ar putea crede că întîlnirile noastre erau dese și interesante. Mi-ar fi foarte ușor să vă relatez conversații imaginare pentru a da strălucire camaraderiei noastre.

Dar sînt încredințat că, dimpotrivă, e cinstit să mă mulțumesc cu simplul adevăr.

Al dumneavoastră inoxidabil,
ROBERT PFISTER

În românește de SANDA RÂPEANU

Scanned with OKEN Scanner

VALERIU RÂPEANU

Debutul algerian al lui Camus

A vorbi despre Camus așa cum ni-l relevă începuturile sale literare, a contura portretul adolescentului de pe băncile liceului din Alger, care îl citea cu pasiune pe Anatole France, dominat fiind însă de André Gide, a determina împrejurările debutului său în paginile unei reviste tipărite de un coleg de clasă, înseamnă în fond a vorbi despre *scriitorul* și *omul* Camus.

Bineînțeles, departe de noi gîndul de a așeza un semn de egalitate valoric între textele lui Camus publicate în revista *Sud* în 1932 și între marile eseuri ale maturității — cîteva dintre ele adevărate simboluri ale dramei omului modern. Dar între Camus al adolescenței și cel al maturității împlinite atît de timpuriu nu există decît treptele firești ale desăvîrșirii, care n-au fost prea multe, iar urcușul nu s-a arătat prea anevoios și nu s-a înscris pe largi și complicate spirale de timp. Dimpotrivă, de la bun început apar obsesiile ce vor defini opera și gîndirea lui, și tot acum i se definește integral personalitatea. Deși a acționat mereu cu o franchețe nedisimulată în numele fraternității și al solidarității umane, Camus nu a dovedit efuziuni și gesturi de spectaculoasă apropiere sufletească. De aceea ne-am gîndit să alcătuim acest montaj dedicat începuturilor lui Camus, alcătuit din două secțiuni: cea dintîi îl prezintă pe autorul *Ciumei* din perspective doar aparent deosebite, care se interferează pentru a contura trăsăturile caracteristice care se regăsesc apoi în operă; cea de-a doua urmărește să dea cititorului român o imagine — fie și sumară — a începuturilor lui Camus, care și-a făcut debutul sub semnul eseului, ceea ce avea să fie în fond întreaga sa literatură, să-i ofere prin alte două articole cheia înțelegerii osmozei sufletești dintre el și Algeria și a influenței pe care a avut-o asupra lui Jean Grenier.

Am urmărit așadar să punem în valoare modul cum s-au interferat cele două straturi ce au conferit originalitate operei sale: primul, cel senzorial, plămădit de nisipul înfierbîntat, de soarele Mediteranei, de acea imagine de sănătate și robustețe naturală ce uimește pe omul de timpuriu bolnav, care a fost Camus; cel de-al doilea, livresc, datorat fie influenței lui Grenier, fie dorinței unui unchi, tip de autodidact, însuflețit de dorința de-a crea nepotului său un statut de intelectual.

Cîteva din întîlnirile de acum au valoarea unor revelații. Să începem așadar cu cele două mărturii memorialistice. Prima aparține lui Jean Grenier, scriitorul și filozoful considerat în mod unanim nu numai profesorul ci și maestrul lui Camus. Cartea sa de *amintiri* apărută în 1969 la editura Gallimard și încununată cu marele premiu al Academiei Franceze, urma prefeței pe care în 1962 a scris-o la cele două volume din opera lui Camus publicate în Bibliothèque de la Pléiade. Relațiile dintre ei au fost la început cele dintre profesor și elev, dar profesorul văzuse în elevul retractil, neprietenos, rușinat de sărăcia în care trăia, un om mai puțin obișnuit, căruia « îi comunica în chip involuntar visurile lui ». Pentru că, după Grenier,

Scanned with OKEN Scanner

a scrie înseamnă a-ți ordona obsesiile. « Așa s-a întîmplat cu mine și nimic n-a fost mai puțin deliberat decît această influență pe care am putut-o avea asupra lui. »

Întîlnirea romancierului cu Grenier a însemnat mai mult decît întîlnirea cu cel ce avea să-i recomande spre publicare producțiile de licean. Grenier, așa cum Camus mărturisește, i-a dat « gustul meditației filozofice » și i-a « ghidat lecturile ». Mai mult decît atît, Jean Grenier a fost *maestrul* care a intervenit în viața lui cu discreție și distincție, la momentul oportun, cînd înrîuririle bune sau rele sînt hotărîtoare. Un proces de continuitate, definit astfel de Camus, « spiritul naște spirit, din generație, în generație și istoria oamenilor se clădește pe fericire, nu numai pe ură, ci și pe admirație ». Dacă relația Grenier-Camus a căpătat notorietate literară devenind în perspectiva timpului — atît prin mărturisirile ce uneau recunoștința afectuoasă a ucenicului cît și prin subtilitatea cu care magistrul a definit structurile morale și spirituale ale elevului său —, rămîne să explicăm cea de-a doua contribuție memorialistică.

Numele lui Robert Pfister—autorul acestor amintiri scrise special pentru revista *Secolul 20*, este citat atunci cînd se vorbește despre debutul lui Camus: « Începînd din 1931 apărea (la Alger, n.n.) o mică revistă lunară de literatură și artă, *Sud*, fondată de unul din colegii săi de clasă, Robert Pfister. » Am solicitat lui Robert Pfister cîteva amintiri privitoare la această perioadă a lui Camus și așezăm textul său alături de cel al lui Grenier, din mai multe motive. El completează amintirile profesorului dintr-o perspectivă mai vie, mai colorată, și nu o dată străbătută de umor. Robert Pfister n-a făcut o carieră literară, drumurile vieții sale s-au despărțit de ale lui Camus, deoarece s-a dedicat domeniului editorial și tipografic, domeniu pe care-l cunoștea atît de bine.

Așternînd pe hîrtie pentru prima oară amintirile sale despre Camus, mărturia lui nu vădește pe cel ce caută să-și aroge meritul descoperirii unui scriitor de geniu. Robert Pfister alcătuiește un dosar obiectiv, minuțios, în care restituie faptele în lumina adevărului. Dar mărturia lui, ca și cea al ui Jean Grenier, contribuie mai puțin la precizarea unor etape cronologice, cît mai degrabă la relevarea unor trăsături umane.

Jean Grenier și Robert Pfister pun în lumină caracterul puțin prietenos al lui Camus, faptul că sufletul lui nu se deschidea ușor contactului uman și în nici un caz nu respecta convențiile sociale stabilite. Explicația o aflăm în parte în starea precară materială despre care ne vorbește Jean Grenier sau, mai apoi, în dependența față de unchiul său, măcelar la Alger, care a îndeplinit un rol atît de însemnat în viața lui Camus. Grenier vorbește de un fapt esențial pentru caracterul lui Camus: « pentru motive pe care nu le deslușeam bine la vremea aceea, omul cu care avusesem de-a face refuza mîna ce i se întindea, îl vedeam ducîndu-și-o parcă la spate ». Imaginea aceasta se leagă de ceea ce la Robert Pfister revine ca un adevărat leit-motiv, și anume faptul că, pentru publicarea articolelor sale în *Sud*, Camus nu numai că nu i-a adresat nici o mulțimire editorului, dar părea că nici nu știe de apariția lor. Jean Grenier numește această distanță a lui Camus față de oameni, evidentă și în paginile lui Robert Pfister, « măsura timpului de meditație ».

Mai mult, cînd Gustave Acault, unchiul lui Camus, caută să creeze un prilej pentru a-l apropia pe nepotul său de colegul și editorul lui, Robert Pfister, Albert Camus se eschivează și sub un pretext oarecare refuză să ia parte la excursia proiectată. Și aceasta deși Camus făcea adeseori asemenea plimbări în afara Algerului, descrise și în unele pagini reproduse în montajul nostru. Scriitorul nutrea desigur față de colegul său, înstărit și ducînd o viață îndestulată, fire nepăsătoare, mai ales în aparență, și refuzînd să se supună constrîngerilor învățăturii — o rezervă ce se traducea prin evitarea unei apropieri și chiar a unei întîlniri. Atitudine care, după spusele lui Jean Grenier, nu se manifesta în relațiile cu oamenii simpli.

Scanned with OKEN Scanner

Despre unchiul său, personaj pitoresc, al cărui portret îl creionează atît Jean Grenier cît şi Robert Pfister, Albert Camus vorbeşte la rîndul său în articolul *Întîlniri cu Andre Gide*, scris cu prilejul morţii celui care-i influenţase tinereţea literară, aşa cum se vede într-unul din textele reproduse mai jos: « Aveam şaisprezece ani cînd l-am întîlnit pentru prima oară pe Gide. Un unchi care luase asupră-şi o parte din educaţia mea îmi dădea cîteodată cărţi. Măcelar de profesie, bucurîndu-se de o numeroasă clientelă, nu avea pasiune decît pentru lectură şi idei. Îşi dedica dimineţile comerţului cu carne, iar restul zilei bibliotecii sale, ziarelor şi discuţiilor interminabile în cafenelele cartierului. »

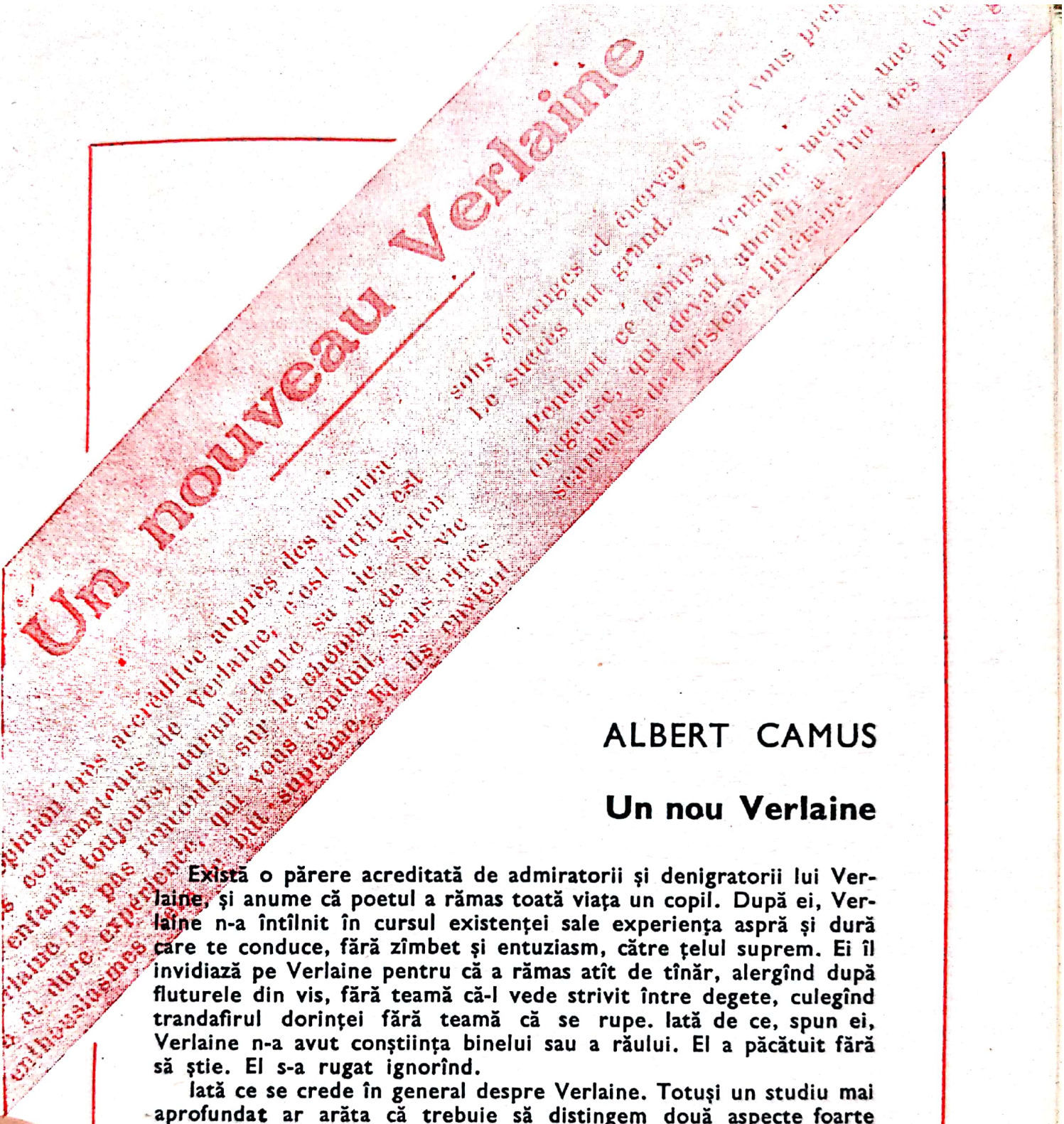
Portretele sînt aşadar complimentare, convergînd către evidenţierea unor trăsături de caracter comune pe care cei doi biografi le subliniază în chip diferit: Grenier cu gravitatea filozofului ce caută să stabilească pe firul timpului trăsăturile caracterologice ale lui Camus, iar Robert Pfister cu vioiciunea celui ce îşi propune să redea atmosfera prin detalii neaşteptate ce au contribuit şi ele la formarea personalităţii scriitorului.

Din mărturiile lor, din textele lui Camus, reţinem adeziunea sa sufletească la pămîntul algerian, locul unde, după părerea lui, te poţi regăsi şi afla certitudinea, adeziune ce a fost transfigurată în capodoperele prozei sale, şi l-a însoţit pe plan epic pînă la sfîrşitul brutal al existenţei sale.

Dacă pe tărîmul teatrului Camus a trăit sub semnul reînvierii tragediei antice, care putea, după părerea lui, să ducă în Occident la o renaştere a Thaliei, pe cel al prozei şi al jurnalismului, Algeria l-a urmărit în chip obsesiv. Chiar dacă la începutul războiului din Algeria atitudinea lui n-a fost netă (aşa cum rezultă şi din conversaţia scriitorului cu Robert Pfister), ci a oscilat între « spaimă şi speranţă », Camus a manifestat tot timpul aceeaşi adeziune sufletească la cauza unui popor oprimat de sărăcie.

Am adăugat acestor mărturii două articole din *Sud* semnate de Albert Camus: *Un nou Verlaine*, care n-a fost retipărit şi finalul articolului *Muzica şi literatura*. Textele sînt reproduse după fotocopiile puse la dispoziţia noastră de Robert Pfister. Din lectura lor se reţine un fapt: năzuinţa lui Camus spre creaţia mitică, modelul fiind Wagner, năzuinţă împlinită în lucrările sale fundamentale. Pentru că Albert Camus este, în fond, unul din creatorii mitologiei moderne.

Scanned with OKEN Scanner



ALBERT CAMUS

Un nou Verlaine

Există o părere acreditată de admiratorii şi denigratorii lui Verlaine, şi anume că poetul a rămas toată viaţa un copil. După ei, Verlaine n-a întîlnit în cursul existenţei sale experienţa aspră şi dură care te conduce, fără zîmbet şi entuziasm, către ţelul suprem. Ei îl invidiază pe Verlaine pentru că a rămas atît de tînăr, alergînd după fluturele din vis, fără teamă că-l vede strivit între degete, culegînd trandafirul dorinţei fără teamă că se rupe. Iată de ce, spun ei, Verlaine n-a avut conştiinţa binelui sau a răului. El a păcătuit fără să ştie. El s-a rugat ignorînd.

Iată ce se crede în general despre Verlaine. Totuşi un studiu mai aprofundat ar arăta că trebuie să distingem două aspecte foarte diferite la Verlaine: sufletul şi inima lui.

Studiind, în versurile sale, expresia sufletului lui Verlaine, sîntem siliţi să recunoaştem că opinia generală e justă. Desigur, acest suflet tandru a păstrat o prospeţime de copil, o naivitate delicioasă, o spontaneitate atît de emoţionantă încît ne tulbură inima şi, în fine, o nevoie instinctivă de mîngîiere care se simte sub stîngăciile graţioase şi sub neîndemînarea plină de farmec.

Dar să studiem raţiunea lui şi vom vedea că Verlaine n-are nimic dintr-un copil, dintr-un nebun graţios azvîrlit în mijlocul vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

A suferit cu trupul bolnav, cu inima îndurerată. A iubit, a suferit. De-aceea creerul i-a fost cuprins de gheara rece a experienței. A avut conștiința răului și, avînd conștiința lui, s-a complăcut în el. Ca și Baudelaire (și-aici aflăm una din numeroasele asemănări cu celălalt poet al sensibilului), el a avut perversiunea puțin cinică a păcatului. S-a delectat la gândul flăcărilor infernului. A păcătuit pentru a atrage privirea divinității, căci, orgolios, nu putea concepe să fie un nimic în imensul univers: era credincios cu naivitate și, dacă păcătuia cu mintea, credea cu sufletul.

Ceea ce susțin aici poate fi ușor dovedit. Să facem așadar puțină istorie literară.

Cînd a apărut prima sa culegere de versuri *Les Poèmes Saturniens (Poemele saturniene)*, s-a văzut că tînărul poet, aproape necunoscut, nu se depărtase de doctrina maeștrilor de-atunci: parnasienii. Se afla în aceste versuri cizelate cu pila uscăciunea orgolioasă a unui Leconte de Lisle, insensibilitatea de dandy a unui Heredia. Totuși, risipite pe parcursul culegerii, unele versuri lăsau să se prevadă ceva nou, mai ales poemul intitulat: *Le Rossignol (Privighetoarea)* care se termină cu aceste versuri emoționante:

. . . Une

Nuit mélancolique et lourde d'été
Pleine de silence et d'obscurité
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Au apărut apoi *Les Fêtes Galantes (Serbările galante)*: toată lumea comediei italiene este evocată, rîzînd, cîntînd, iubind sub un palid clar de lună. Accentul era nou. Arcușul acestui bard bizar scotea sunete stranii și iritante care-ți mergeau drept la inimă. Succesul a fost mare.

În timpul acesta, Verlaine ducea o viață agitată, furtunoasă, care avea să iște unul din cele mai mari scandaluri ale istoriei literare.

Atunci a apărut *La Bonne Chanson (Cîntecul cel bun)*; renunțînd la viața lui agitată, Verlaine se logodise, devenind cel mai tandru, cel mai idilic dintre logodnici:

C'en est fait à présent des funestes pensées
C'en est fait des mauvais rêves, ah ! c'en est fait.

În urma nu știu căror evenimente (căci viața acestui poet e învăluită în negură deși e atît de aproape de noi și poate tocmai de aceea), Verlaine rupe logodna, se lasă pradă desfrîului, «oribilei» beții și amorurilor nesănătoase.

Urmează apoi remușcările cînd izbucnesc admirabilele strofe din *Sagesse (Înțelepciune)*, care au splendoarea gravă și-n același timp emoționantă a versetelor *Imitației*. Aș vrea să citez în întregime această bucată atît de stropită de lacrimi, atît de plină de regrete,

Scanned with OKEN Scanner

atît de pătrunsă de umilință, de o nu știu ce inexprimabilă melancolie.

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vivante.
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.
.....
Voici mes yeux, luminaire d'erreur
Pour être éteints aux pleurs de la prière
Voici mes yeux, luminaire d'erreur.

Se succed apoi versuri de remușcare și versuri voluptoase. Verlaine păcătuiește, apoi se căiește sincer. Și-aici ajungem la punctul sensibil: Verlaine are conștiința slăbiciunii sale. Cu puțin cinism, el face loc în sufletul lui atît credinței cît și gustului păcatului. Și aceasta cu bună știință, deoarece atunci apare culegerea intitulată *Parallèlement (Paralel)* al cărei titlu e semnificativ. Este opera capitală a lui Verlaine, nu din punct de vedere al valorii literare, ci din punct de vedere al reprezentării sentimentelor sale. Aceasta dovedește că poetul, mai mult ca oricare altul, a avut conștiința că săvîrșește răul. Ea dovedește că n-a fost vorba de frumoasa inconștiență a copilului, ci mai degrabă de o perversiune a păcatului care nu-i cu putință decît în mințile foarte evoluate.

Am căutat să explic unul din aspectele care-mi plac la Verlaine. Îmi place acest poet nu atît pentru că a creat o poezie nouă, de o inspirație naivă și subtilă, trecătoare, plină de nuanțe și delicatețe. Nu pentru că versurile sale sînt o adevărată muzică, ci mai ales pentru că în ele a pus tot sufletul său tulbure și candid. Nu mă pot împiedica să-mi placă, în ciuda defectelor sale, în ciuda acestei slăbiciuni atît de omenești care-l transformă pe poetul delicat și rănit într-un om asemeni nouă, cu lașitățile și revoltele sale: omul care s-a rugat lui Dumnezeu cu sufletul și a păcătuit cu mintea.

Sud II, martie 1932, no. 4.

Muzica—încercare de definiție

Concluzie

Din cele de mai sus s-a putut vedea că ne-am alăturat întru totul părerii lui Schopenhauer, îndepărtîndu-ne cu hotărîre de partea din estetica lui Nietzsche care o contrazicea pe cea a filozofului Voinței. De fapt, această parte a ideilor lui Nietzsche este îndoielnică. Ea contrazice cu desăvîrșire teza pe care o expusese în lucrarea lui cea mai caracteristică și cea mai importantă în același timp:

Scanned with OKEN Scanner

Naşterea tragediei. Se va obiecta că tocmai pe aceste idei îndoielnice s-a bazat pentru a-l ataca pe Wagner, după *Parsifal*. Dar am văzut că, înainte de a-l ataca pe Wagner, între ei se iscase un conflict. Şi e de presupus că Nietzsche, în urma acestei neînţelegeri, s-a agăţat de primul argument care-i permitea să-l combată pe Wagner.

Adoptînd doar teoria expusă în *Naşterea tragediei*, e neîndoios că nu împărtăşim sentimentele din *Cazul Wagner* şi din *Nietzsche contra Wagner*. Dacă Nietzsche ar fi putut continua să ignore caracterul omului considerînd doar geniul autorului, ar fi înţeles că estetica lui îşi află realizarea în opera lui Wagner. Prin subiectele sale mai întîi, Wagner ne duce către Mit. Ştim că toată mitologia wagneriană dă impresia de afectare şi de fals. Dar nu-i mai puţin adevărat că această mitologie ne poate face să visăm. Oricît de falsă şi de artificială ar fi, nu-i mai puţin adevărat că ne poate da uitarea. Nietzsche ar fi înţeles de asemenea că la Wagner, mai mult decît la oricare alt muzician, îmbinarea dintre Mit şi Muzică se realizează într-o muzică metafizică. N-ar fi tratat atunci această muzică drept decadentă. Şi mai ales nu i l-ar fi opus pe Bizet lui Wagner. Muzica trebuie mediteranizată, spunea el. Cu alte cuvinte, şi muzica avea nevoie de tot ceea ce îmbiase sufletul grec spre visare.

De ce, în cazul acesta, să-l luăm pe Bizet, ale cărui arii de bravură au îmbătrînit într-atît, pentru a-l opune lui Wagner, plin de lirism şi tandreţe, care-a rămas şi va rămîne în veci tînăr?

Simplul fapt de-a opune *Carmen* operei *Tristan şi Izolda* vine în sprijinul afirmaţiei noastre, în sensul că Nietzsche, dezamăgit de caracterul omului, a căutat în mod inconştient pretexte pentru a-l combate pe autor.

Pentru cine concepe Muzica la fel ca noi, adică o aducătoare de uitare, Wagner va fi unul din rarii muzicieni realizînd din plin acest ideal. Înainte de toate, Raţiunea trebuie alungată din Muzică, după cum trebuie să fie izgonită din toate artele. Destule acrobaţii muzicale, *Jocuri de apă* sau *Grădini sub ploaie* care cer o analiză pentru a desluşi intenţia autorului. O excepţie trebuie totuşi făcută pentru Stravinsky. Dar să remarcăm că, dacă imitaţiile cîmpeneşti, zgomotele animalelor de fermă etc. abundă la acest compozitor, ele ţintesc toate spre acelaşi scop, comunicarea sufletului unei ţări. Astfel opera lui Stravinsky aparţine folclorului, şi astfel mitologiei, ceea ce-l aduce la teoria noastră.

În general şi în concluzie, Muzica într-adevăr fecundă, singura care ne va impresiona şi pe care-o vom gusta, va fi o Muzică de Vis care va izgoni orice raţiune şi orice analiză. Nu trebuie să vrei a înţelege mai ntîi şi a simţi apoi. Arta nu suferă Raţiunea.

SUD, II, iunie 1932

În româneşte de SANDA RÂPEANU

Scanned with OKEN Scanner

ALBERT CAMUS

«... o vară invincibilă»

Întoarcere la Tipassa

Într-adevăr, într-o bună seară, ploaia a stat. Am mai așteptat o noapte. O dimineață lichidă s-a înălțat, orbitoare, peste marea pură. Din cerul proaspăt ca un ochi spălat și respălat de ape, redus prin aceste spălături succesive la urzeala sa cea mai subțire și mai limpede pogora o lumină fremătătoare ce dădea fiecărei case, fiecărui copac un desen sensibil, o noutate uimitoare. Într-o lumină asemănătoare trebuie să se fi ivit și pământul în dimineața lumii. Am apucat-o din nou pe drumul spre Tipassa.

Nu-i unul din cei șaizeci și nouă de kilometri de drum care să nu fie acoperit de amintiri și de senzații. Copilăria violentă, reveriile adolescente în timp ce motorul autobuzului torcea molcom, diminețile, fețele proaspete, plajele, mușchii tineri veșnic încordați la maximum, ușoara înfricoșare de seară într-o inimă de șaisprezece ani, dorința de-a trăi, gloria și veșnic același cer de-a lungul anilor, plin de o forță și de o lumină de nesecătuit, el însuși nesătul, devorînd una cîte una, luni de-a rîndul, victimele ce i se dăruiau răstignite pe plajă, la ceasul funebru al amiezii. Și veșnic aceeași mare, aproape impalpabilă dimineața, pe care am regăsit-o la capătul orizontului de îndată ce drumul, părăsind Sahelul și colinele sale cu vii de culoarea bronzului, coboară spre țărm. Dar nu m-am oprit s-o privesc. Doream să revăd Chenoua, muntele greoi și vînjos tăiat dintr-un singur stei, care împrejmuiește la apus golful Tipassa, înainte de-a coborî el

* Fragmente

Scanned with OKEN Scanner

însuși în mare. Îl zărești de departe, cu mult înainte de-a ajunge, o pîclă albăstrie și gingașă care se mai contopește cu cerul. Dar încet, încet, pe măsură ce înaintezi, ea se condensează împrumutînd în cele din urmă culoarea apelor care o împrejumuiesc, uriaș val neclintit al cărui avînt uluitor a împietrit parcă deasupra mării brusc potolite. Și mai aproape încă, la un pas de intrarea în Tipassa, iată statura lui semeață, cafenie și verde, iată-l pe bătrînul zeu năpădit de mușchi pe care nimic nu-l va putea clinti, refugiu și port pentru fiii săi, printre care mă număr și eu.

Cu ochii ațintiți spre el trec în sfîrșit peste sîrmele ghimpate și mă regăsesc printre ruine. Sub lumina glorioasă de decembrie, așa cum se întîmplă doar o dată sau de două ori în vieți care, apoi, se pot socoti împlinite, am regăsit exact ceea ce venisem să caut și ceea ce, în pofida timpului și-a lumii, mi se oferea doar mie cu adevărat, în acea natură pustie. Din forumul acoperit de măslini, descopereai, în vale, satul. Nici un zgomot nu răzbătea dintr-acolo: fumegări străvezii urcau în aerul limpede. Și marea tăcea înăbușită parcă sub ploaia necurmată a unei lumini scînteietoare și reci. Doar un cîntec îndepărtat de cocoș, răsunînd dinspre Chenoua, slăvea gloria gingașă a zilei. Înspre ruine, cît cuprindeai cu ochii, nu se vedeau decît pietre ciuruite și pelin, copaci și coloane desăvîrșite în transparența aerului cristalin. Părea că dimineața a încremenit, că soarele s-a oprit timp de o clipă incalculabilă. În această lumină și în această tăcere, ani întregi de mînie și de noapte se topeau încet. Ascultam în mine un zgomot aproape uitat ca și cum, oprită de lungă vreme, inima mea începea lin să bată iar. Și treaz acum, recunoșteam unul cîte unul zgomotele imperceptibile care alcătuiau tăcerea: basul neîntrerupt al păsărilor, suspinele ușoare și scurte ale mării la poalele stîncilor, freamătul copacilor, cîntecul orb al coloanelor, foșnetul pelinului, șopîrlele sprintene. Auzeam toate acestea și ascultam în același timp valurile fericite ce se-nălțau în mine. Mi se părea că m-am întors în sfîrșit în port, măcar pentru o clipă, și că această clipă nu se va mai sfîrși niciodată. Dar, ceva mai tîrziu, soarele a urcat vizibil pe cer cu un grad. O mierlă a preludiat scurt și, numaidecît, de pretutindeni, cîntece de păsări au explodat cu o forță, o veselie, o discordanță plină de bucurie, o nesfîrșită exaltare. Ziua și-a reluat drumul. Avea să mă poarte pînă-n seară.

La amiază, pe coborîșurile nisipoase și acoperite de eliotropi ca de-o spumă lăsată parcă în urma lor de valurile furioase ale ultimelor zile, priveam marea care, la ceasul acela, abia ce se înălța cu o mișcare istovită, și potoleam în mine îndoita însetare ce nu poate fi amăgită multă vreme fără ca ființa să nu se usuce, vreau să spun setea de a iubi și aceea de a admira. Căci a nu fi iubit înseamnă doar un nenoroc: a nu iubi nimic înseamnă nefericire. Astăzi această nefericire ne ucide pe toți. Pentru că sîngele, urile

Scanned with OKEN Scanner

descărnează inima însăși; lunga revendicare a dreptății secătuiește iubirea din care totuși s-a născut. În răcnetele în care trăim, iubirea este cu neputință, iar dreptatea singură nu ajunge. Iată de ce Europa urăște ziua și tot ce știe să opună nedreptății este nedreptatea. Dar la Tipassa redescopeream că, pentru a împiedica dreptatea să se usuce, preafrumos fruct portocaliu ce nu conține decît un miez amar și sec, trebuie să păstrăm neatinse în noi o prospețime, un izvor de bucurie, să iubim ziua care scapă nedreptății și să ne întoarcem la luptă cu această lumină cucerită. Regăseam aici vechea frumusețe, un cer tînăr, și-mi măsuram norocul, înțelegînd în sfîrșit că în anii cei mai negri ai nebuniei noastre amintirea acestui cer nu mă părăsise niciodată. Datorită lui n-am deznădăjduit. Știusem totdeauna că ruinele de la Tipassa erau mai tinere decît șantierele sau dărîmăturile noastre. Aici lumea reîncepea zilnic într-o lumină veșnic nouă. O, lumină ! iată strigătul tuturor personajelor care, în drama antică, sînt puse în fața destinului lor. Acest ultim recurs era și el nostru, și acum știam. În toiul iernii, aflam în sfîrșit că port în mine o vară invincibilă.

1953

Mic ghid pentru orașele fără trecut

Dulceața Algerului este mai degrabă italienească. Strălucirea crudă a Oranului are ceva spaniolesc. Cocoțat pe o stîncă deasupra strîmtorilor Rummelului, Constantine te duce cu gîndul la Toledo. Dar Spania și Italia sînt înțesate de amintiri, de opere de artă și de vestigii exemplare. Toledo a avut un El Greco al său și un Barrès. Orașele despre care vorbesc, dimpotrivă, sînt orașe fără trecut. Sînt așadar niște orașe lipsite de abandon și de înduioșare. Aici, în ceasurile de plictis ale siestei, tristețea este implacabilă și lipsită de melancolie. În lumina dimineților sau în splendoarea firească a nopților, bucuria este, dimpotrivă, lipsită de blîndețe. Aceste orașe nu oferă nimic meditației și totul pasiunii. Ele nu sînt făcute nici pentru înțelepciune, nici pentru nuanțele gustului. Un Barrès și cei care îi seamănă ar fi zdrobiți aici.

Călătorii pasiunii (aceea a celorlalți), inteligențele prea complicate, esteții și proaspeții căsătoriți nu au nimic de cîștigat din această călătorie algeriană. Și, exceptînd o vocație absolută, n-am putea recomanda nimănui să se sihăstrească aici pentru totdeauna. Unor oameni pe care îi prețuiesc

Scanned with OKEN Scanner

descărnează inima însăși; lunga revendicare a dreptății secătuiește iubirea din care totuși s-a născut. În răcnetele în care trăim, iubirea este cu neputință, iar dreptatea singură nu ajunge. Iată de ce Europa urăște ziua și tot ce știe să opună nedreptății este nedreptatea. Dar la Tipassa redescopeream că, pentru a împiedica dreptatea să se usuce, preafrumos fruct portocaliu ce nu conține decît un miez amar și sec, trebuie să păstrăm neatinse în noi o prospețime, un izvor de bucurie, să iubim ziua care scapă nedreptății și să ne întoarcem la luptă cu această lumină cucerită. Regăseam aici vechea frumusețe, un cer tînăr, și-mi măsuram norocul, înțelegînd în sfîrșit că în anii cei mai negri ai nebuniei noastre amintirea acestui cer nu mă părăsise niciodată. Datorită lui n-am deznădăjduit. Știusem totdeauna că ruinele de la Tipassa erau mai tinere decît șantierele sau dărîmăturile noastre. Aici lumea reîncepea zilnic într-o lumină veșnic nouă. O, lumină ! iată strigătul tuturor personajelor care, în drama antică, sînt puse în fața destinului lor. Acest ultim recurs era și el nostru, și acum știam. În toiul iernii, aflam în sfîrșit că port în mine o vară invincibilă.

1953

Mic ghid pentru orașele fără trecut

Dulceața Algerului este mai degrabă italienească. Strălucirea crudă a Oranului are ceva spaniolesc. Cocoțat pe o stîncă deasupra strîmtorilor Rummelului, Constantine te duce cu gîndul la Toledo. Dar Spania și Italia sînt înțesate de amintiri, de opere de artă și de vestigii exemplare. Toledo a avut un El Greco al său și un Barrès. Orașele despre care vorbesc, dimpotrivă, sînt orașe fără trecut. Sînt așadar niște orașe lipsite de abandon și de înduioșare. Aici, în ceasurile de plictis ale siestei, tristețea este implacabilă și lipsită de melancolie. În lumina dimineților sau în splendoarea firească a nopților, bucuria este, dimpotrivă, lipsită de blîndețe. Aceste orașe nu oferă nimic meditației și totul pasiunii. Ele nu sînt făcute nici pentru înțelepciune, nici pentru nuanțele gustului. Un Barrès și cei care îi seamănă ar fi zdrobiți aici.

Călătorii pasiunii (aceea a celorlalți), inteligențele prea complicate, esteții și proaspeții căsătoriți nu au nimic de cîștigat din această călătorie algeriană. Și, exceptînd o vocație absolută, n-am putea recomanda nimănui să se sihăstrească aici pentru totdeauna. Unor oameni pe care îi prețuiesc

Scanned with OKEN Scanner

și care, din cînd în cînd, la Paris, mă întreabă despre Algeria, îmi vine să le strig: « Nu vă duceți acolo ». Această glumă ar avea și partea ei de adevăr. Pentru că îmi dau prea bine seama la ce se așteaptă și nu vor găsi. Și todată cunosc farmecele și puterea vicleană a acestei țări, felul insinuant în care îi reține pe cei ce zăbovesc aici, în care îi imobilizează, îi înțarcă întîi de întrebări și-i adoarme în cele din urmă în viața de toate zilele. Revelația acestei lumini, atît de sclipitoare încît devine neagră și albă, are la început ceva înăbușitor. I te abandonezi, te fixezi în ea și apoi bagi de seamă că această prea îndelungată splendoare nu dă sufletului nimic și nu-i decît o desfătare excesivă. Ai vrea atunci să te întorci către spirit. Dar oamenii acestui ținut, și în asta constă puterea lor, au se pare, mai multă inimă decît spirit. Pot fi prieteni cu voi (și ce prieteni !) dar nu vor fi confidenții voștri, lucru care probabil că va fi socotit primejdios în acest Paris unde se cheltuiește cu risipă atîta suflet și unde apa confidențelor curge șopotind, nesfîrșit, printre fîntîni, statui și grădini.

Pămîntul acesta seamănă cel mai mult cu Spania. Dar Spania lipsită de tradiție n-ar fi decît un deșert frumos. Și nu există decît o anumită seminție de oameni, exceptîndu-i pe cei aflați acolo grație hazardurilor nașterii, cărora le-ar putea veni în gînd să se retragă în deșert pentru totdeauna. Născut fiind în acest deșert, nici n-aș putea concepe măcar să vorbesc despre el ca un vizitator. Cine alcătuiește catalogul farmecelor unei femei mult iubite? Nu, o iubește pe de-a-ntregul, cu una, două înduioșări precise, pentru un anumit fel de a se bosumfla, iubit între toate, sau pentru un anumit fel de a scutura din cap. Tot astfel între mine și Algeria există o lungă legătură care nu se va sfîrși niciodată și care mă împiedică să fiu întru totul clarvăzător în ceea ce o privește. Atîta doar că, străduindu-te îndelung, poți izbuti să deslușești oarecum în abstract, amănuntul iubit în ceea ce iubești. Exercițiul acesta școlăresc e tot ce pot încerca aici față de Algeria.

Înainte de toate, tineretul de aici este frumos. Arabii, firește, apoi ceilalți. Francezii din Algeria sînt un neam corcit din amestecuri surprinzătoare. Spaniolii și alsacienii, italieni, maltezi, evrei, în sfîrșit greci s-au întîlnit pe acest pămînt. Ca și în America, încrucișările acestea brutale au dat rezultate fericite. Plimbîndu-vă prin Alger, priviți încheieturile mîinilor femeilor și ale tinerilor și apoi gîndiți-vă la ce se poate vedea în metroul parizian.

Călătorul încă tînăr va observa, de asemenea, că femeile de aici sînt frumoase. Locul cel mai bun pentru a băga în seamă acest lucru este terasa Cafenelei Facultăților, din strada Michelet, la Alger, cu condiția de a te afla acolo într-o dimineață de duminică, în luna aprilie. Cohorte de femei tinere, încălțate cu sandale, îmbrăcate în țesături ușoare și viu colorate,

Scanned with OKEN Scanner

urcă și coboară strada. Poți să le admiri, fără falsă rușine: pentru asta au și venit. La Oran, barul Cintra, de pe bulevardul Gallieni, este, de asemenea, un bun loc de observație. La Constantine, poți să te plimbi în același scop în jurul chioșcului fanfarei. Dar marea fiind la sute de kilometri, probabil că făpturilor pe care le întîlnești acolo le lipsește totuși ceva. În general, și din cauza acestei așezări geografice, Constantine oferă mai puține distracții, numai că aici calitatea plictisului este mai subtilă.

Primul lucru pe care trebuie să-l facă un călător sosit vara este să se ducă pe plajele ce împrejmuiesc orașele. Va vedea acolo aceiași tineri, mai strălucitori pentru că sînt mai puțin îmbrăcați. Soarele le dă atunci ochii somnoroși ai animalelor mari. În această privință, plajele Oranului sînt cele mai frumoase, natura și femeile fiind mai sălbatice.

În ceea ce privește pitorescul, Algerul îți pune la îndemînă un oraș arab, Oranul un oraș negru și un cartier spaniol, Constantine un cartier evreesc. Algerul are un șirag de bulevarde către mare; aici trebuie să te plimbi noaptea. Oranul are puțini copaci, dar cele mai frumoase pietre din lume. Constantine are un pod suspendat pe care se fotografiază toată lumea. În zilele foarte vîntoase, podul se leagănă deasupra strîmtorilor adînci ale Rummelului, dîndu-ți o senzație de primejdie.

Călătorului sensibil îi recomand, dacă se duce cumva la Alger, să bea lichior de ananas sub bolțile portului, dimineața să mănînce, la Pescărie, pește proaspăt prins și fript pe cărbuni, să asculte muzică arabă într-o cafenea mică, al cărei nume l-am uitat, de pe strada Lirei; să se așeze, la ora șase seara, la piciorul statuii ducelui de Orléans, în piața Guvernămîntului (nu pentru duce, ci pentru că pe acolo trece multă lume și te simți bine); să dejuneze apoi la restaurantul Padovani, un soi de dancing pe piloți, la malul mării, unde nu e chip să n-o duci bine; să viziteze cimitirele arabe, în primul rînd pentru a găsi acolo pacea și frumusețea, apoi, pentru a prețui la valoarea lor cetățile mîrșave în care ne depozităm noi morții, să fumeze o țigară pe strada Măcelarilor, în Kasbah, printre spline, ficați, mezenteri și plămîni din care picură sînge (țigara e necesară, acest ev mediu împrăștie mirosuri puternice).

Cît despre rest, trebuie să știi să bîrfești Algerul cînd te afli la Oran (a se insista pe superioritatea comercială a portului Oran), să iei Oranul peste picior cînd te afli la Alger (a se accepta fără rezerve ideea că oranezii «nu știu să trăiască»), și, cu orice prilej, să recunoști umil superioritatea Algeriei asupra Franței metropolitane. Făcînd aceste concesii, vei avea prilejul să-ți dai seama de superioritatea reală a algerianului asupra francezului, adică de generozitatea sa nelimitată și de ospitalitatea sa firească.

Și poate că aici aș renunța la orice fel de ironie. În definitiv, modul cel mai potrivit de-a vorbi despre ceea ce iubești este acela de-a vorbi

Scanned with OKEN Scanner

cu ușurătate. Întotdeauna cînd e vorba de Algeria, mi-e frică să apăs pe struna interioară care îi corespunde în mine și al cărei cîntec orb și grav îl cunosc. Dar cel puțin pot spune că ea este adevărata mea patrie și că, oriunde pe lume, îi recunosc fiii și pe frații mei după acel rîs prietenesc ce mă cuprinde cînd îi văd. Da, ceea ce iubesc în orașele algeriene nu se desparte niciodată de oamenii care le populează. Iată de ce prefer să mă aflu acolo la ora aceea de seară, cînd birourile și casele revarsă, pe străzile încă obscure, o mulțime flecară ce sfîrșește prin a curge pînă pe bulevardele din fața mării și începe să amuțească acolo, pe măsură ce noaptea pogoară și luminile cerului, farurile golfului și felinarele orașului se contopesc încet, încet în aceeași palpitație nedeslușită. Un popor întreg se reculege astfel pe țărmul apei, mii de singurătăți țîșnesc din mulțime. Atunci încep marile nopți ale Africii, exilul regesc, exaltarea deznădăjduită care îl așteaptă pe călătorul solitar. . .

Nu, hotărît, nu vă duceți acolo dacă simțiți în pieptul vostru o inimă călduță, și dacă sufletul vostru este o jivină săracă ! Dar, pentru cei care cunosc sfîșierile între da și nu, între amiezi și miezul nopții, între revoltă și iubire, pentru cei, în sfîrșit, care iubesc rugurile în fața mării, există, acolo, o flacără care îi așteaptă.

1947

Despre «Insulele» lui Jean Grenier

Cînd am citit această carte pentru prima oară, la Alger, aveam douăzeci de ani. Nu pot compara zguduirea pe care am simțit-o, influența pe care a exercitat-o asupra mea, decît cu șocul provocat asupra unei întregi generații de *Roadele pămîntului*. Dar revelația pe care ne-o aduceau *Insulele* era de alt ordin. Ni se potrivea, în timp ce exaltarea gidiană ne lăsa admirativi și totodată nedumeriți. Într-adevăr, nu simțeam deloc nevoia să fim eliberați din fețele moralei, nici să cîntăm roadele pămîntului. Ele atîrnau la îndemînă, în lumină. Era destul să mușcăm din carnea lor.

Desigur că, pentru unii dintre noi, mizeria și suferința existau. Atîta doar că le refuzam din toată puterea sîngelui nostru tînăr. Adevărul lumii se afla doar în frumusețea ei și în bucuriile pe care ea le împărțea. Trăiam astfel în zona senzației, la suprafața lumii, printre culori, valuri, miresmele pămînturilor. Iată de ce *Roadele pămîntului* cu invitația lor la fericire, veneau prea tîrziu. Noi ne afirmam cu insolență fericirea. Simțeam, dim-

Scanned with OKEN Scanner

potrivă, nevoia să fim abătuți puțin de la lăcomia noastră, smulși în sfîrșit din barbaria noastră fericită. Bineînțeles, dacă niște predicatori posomorîți s-ar fi plimbat pe plajele noastre aruncînd anatema asupra lumii și-a făpturilor care ne umpleau de încîntare, reacția noastră ar fi fost violentă sau sarcastică. Ne trebuiau profesori mai subtili și un om, născut de pildă pe alte țărmuri, îndrăgostit el însuși de lumină și de splendoarea trupurilor, care să ne spună, într-un limbaj inimitabil, că aceste aparențe sînt frumoase, dar că vor pieri, și că tocmai de aceea trebuie iubite cu deznădejde. Numaidecît, această temă importantă pentru toate vîrstele a început să răsune în noi ca o noutate răscolitoare. Marea, lumina, chipurile, de care ne despărțea brusc o barieră nevăzută, s-au depărtat de noi, fără a înceta să ne fascineze. *Insulele* veneau, în concluzie, să ne inițieze în dezamăgire; descoperisem cultura.

Într-adevăr, această carte, fără să nege realitatea sensibilă care era împărăția noastră, o dubla cu o altă realitate ce explica tinerele noastre neliniști. Grenier ne amintea gustul nepieritor și totodată vremelnic al exaltărilor, al clipelor de da, pe care le trăisem obscur, și care au inspirat cîteva din cele mai frumoase pagini din *Insule*. Cu același prilej, înțelegeam melancoliile noastre subite. Acela care, între un pămînt sterp și un cer posomorît, trudește din greu, poate visa un alt pămînt unde cerul și pîinea i-ar fi la îndemînă. El speră. Dar cei pe care lumina și dealurile îi copleșesc cu darurile lor la fiecare ceas al zilei, nu mai speră. Lor nu le mai rămîne decît să viseze un aiurea închipuit. Astfel, oamenii nordului fug pe țărmurile Mediteranei, sau în pustietățile de lumină. Dar unde să fugă oamenii luminii, dacă nu în nevăzut? Călătoria descrisă de Grenier este o călătorie în închipuit și în nevăzut, o căutare din insulă în insulă, asemenea celei pe care Melville, cu alte mijloace, a ilustrat-o în *Mardi*. Animalul se bucură și moare, omul se înminunează și moare, unde este portul? Iată întrebarea ce răsună din toată cartea. E drept, ea nu primește decît un răspuns indirect. Într-adevăr, Grenier, ca și Melville, își încheie călătoria în absolut și în divin. Vorbind despre hinduși, el pomenește despre un port care nu poate fi numit, nici localizat, dintr-o altă insulă, dar pe veci depărtată, și pustie în felul ei.

Dar și de astă dată, pentru în tînăr crescut în afara religiilor tradiționale, această abordare prudentă, aluzivă, era poate singurul mod de a-l orienta spre o meditație mai profundă. Cît despre mine, nu duceam lipsă de zei: soarele, noaptea, marea. . . Dar aceștia sînt zeii desfătării; ei te umplu, apoi te golesc. Numai în tovărășia lor, aș fi uitat de ei în numele bucuriei însăși. Trebuia să mi se aducă aminte de mister și de sacral, de vremelnicia omului, de iubirea imposibilă, pentru ca într-o zi să mă pot întoarce cu mai puțină trufie la zeii mei firești. De aceea nu-i datorez lui

Scanned with OKEN Scanner

Grenier niște certitudini pe care nu putea și nici nu voia să mi le dea. Dar îi datorez, dimpotrivă, o îndoială, care nu se va sfîrși niciodată, și care m-a împiedicat, de exemplu să fiu un umanist în sensul de astăzi al cuvîntului, adică un om orbit de certitudini fugare. În orice caz, chiar din prima zi am admirat cutremurul care străbate *Insulele*, și am vrut să-l imit.

«Multă vreme am visat să ajung singur într-un oraș străin, singur și lipsit de toate. Aș fi trăit umil, chiar mizer. Mai presus de orice aș fi păstrat taina». Iată genul de muzică ce-mi prilejuia pe atunci un fel de beție, cînd mi-o repetam, rătăcind în serile Algerului. Mi se părea că pătrund pe un pămînt nou, că mi se deschide în sfîrșit una din acele grădini împrejmuite de ziduri înalte, de-a lungul cărora mergeam deseori, pe înălțimile orașului meu și din care nu ajungea la mine decît o mireasmă de caprifoi nevăzut, pe care sărăcia mea le visa. Nu mă înșelam. Se deschidea o grădină, una de o neasemuită bogăție; descopeream arta. Ceva, cineva se zbuciuma în mine, obscur, și voia să vorbească. Se întîmplă ca într-un om tînăr această nouă naștere să fie provocată de-o simplă lectură, sau de-o convorbire. O frază se desprinde dintr-o carte deschisă, un cuvînt mai răsună în odaie, și dintr-odată în jurul cuvîntului bine găsit, a notei exacte contradicțiile se ordonează, dezordinea ia sfîrșit. Și numaidecît, drept răspuns la acest limbaj desăvîrșit, un cîntec timid, mai stîngaci, prinde să se înalțe în obscuritatea ființei.

Pe vremea cînd am descoperit *Insulele*, aveam de gînd să scriu, cred. Dar nu m-am hotărît cu adevărat decît după această lectură. La hotărîrea mea au contribuit și alte cărți. Rolul lor odată încheiat, le-am și uitat. Aceasta, dimpotrivă, n-a încetat să trăiască în mine, de mai bine de douăzeci de ani de cînd o tot citesc. Și astăzi mi se întîmplă să scriu sau să spun, ca și cum ar fi ale mele, fraze întregi care se află totuși în *Insulele* sau într-alte cărți ale autorului lor. Dar acest lucru nu mă mîhnește. Mă mir doar de norocul meu, al meu care, mai mult decît oricine, simțeam nevoia să mă înclin, să-mi găsesc un dascăl, în momentul potrivit, și să-l pot iubi în continuare, de-a lungul anilor și al operelor sale.

Pentru că e într-adevăr un noroc să poți simți, măcar o dată în viață, această supunere entuziastă. Printre semi-adevărurile cu care se amăgește societatea noastră intelectuală figurează și acela, aținător, potrivit căruia fiecare conștiință vrea moartea celeilalte. Iată-ne pe toți numaidecît stăpîni și sclavi, condamnați să ne ucidem între noi. Dar cuvîntul stăpîn[1] are un alt înțeles, care îl opune doar discipolului într-o relație de respect și de recunoștință. Nu mai este vorba, în acest caz, de o luptă cu conștiința, ci de un dialog, care nu se mai stinge odată început, și care dă anumitor vieți

[1] Cuvîntul *maître* folosit în original înseamnă și stăpîn și dascăl, maestru, profesor.

Scanned with OKEN Scanner

împlinire. Această lungă confruntare nu atrage după sine nici aservire nici ascultare, ci doar imitația, în înțelesul spiritual al cuvîntului. În cele din urmă, dascălul se bucură cînd învățăcelul îl părăsește și devine el însuși, în timp ce acesta din urmă va păstra pururi nostalgia vremurilor cînd primea totul, știind că niciodată n-ar putea da ceva înapoi. Astfel, spiritul naște spirit, din generație în generație, și istoria oamenilor se clădește, din fericire, nu numai pe ură, ci și pe admirație.

Dar iată un ton pe care Grenier nu l-ar adopta. El preferă să ne vorbească despre moartea unei pisici, despre boala unui măcelar, despre mireasma florilor, despre timpul care trece. Nimic în această carte nu este neapărat spus. Totul este sugerat, cu neasemuită putere și neasemuită gingășie. Această limbă mlădioasă, precisă și visătoare în același timp, are fluiditatea muzicii. Ea curge, rapidă, dar ecourile ei se prelungesc. Dacă ținem la apropieri, ar trebui să vorbim despre Chateaubriand și despre Barrès, care au scos din limba franceză accente noi. La ce bun, de altminteri ! Originalitatea lui Grenier trece peste aceste apropieri. Ea ne vorbește doar despre niște experiențe simple și familiare, într-o limbă în care nimic nu pare făcut. Apoi ne lasă să traducem, pe fiecare după placul său. Numai în aceste condiții, arta este un dar care nu obligă. Eu, care am primit atît de mult de la această carte, cunosc întinderea acestui dar, îmi recunosc datoria. Marile revelații primite de un om într-o viață întreagă sînt rare, una sau două de cele mai multe ori. Dar ele transfigurează, ca și norocul. Ființei pasionate de viață și de cunoaștere această carte îi oferă, o știu prea bine, la fiecare pagină, o astfel de revelație. *Roadelor pămîntului* i-au trebuit douăzeci de ani pentru a găsi un public pe care să-l răscolească. E timpul ca noi cititori să vină la cartea lui Grenier. Aș vrea să mă mai aflu printre ei, aș vrea să mă întorc la seara cînd, după ce am deschis această cărțulie pe stradă, și am închis-o la loc după primele rînduri citite, am strîns-o la piept și am alergat în odaia mea ca s-o devorez fără martori. Și-l invidiez, fără amărăciune, îl invidiez, dacă pot îndrăzni s-o spun, cu căldură, pe tînărul necunoscut care, astăzi, ancorează pentru prima oară pe aceste *Insule*. . .

1959

În românește de MODEST MORARIU

Scanned with OKEN Scanner

ANGOLA
vocile emancipării

LUANDINO VIEIRA

NOI, CEI DIN MAKULUSU

roman

Se deschid porțile de fier forjat cu zgomot și dincolo, tăcere, soare și atît. De ce sînt morții ascunși și rostuiți cu atîta iscusință dacă tot or să putrezească, odată scurs răgazul, cu o cruce în creștet. Și atît! — cînd înainte vreme, înainte, da, merita să mori. Cu noi împreună, aceeași moarte își dormeau podoabele iubirii de fiecare zi, ale vieții, ale bucuriei și tristeții, ale durerii, obiecte de tot felul, semne, inscripții, papirusuri, giuvaiere și daruri, pocale cu miere. Nu, nu sînt morți cînd vin la întîlnire, morți în peștera înghețată din Anzi, ce fericire, atîtea mii de ani după Hristos,

* fragment

Scanned with OKEN Scanner

să știi, să știi cu sigură siguranță că ființele astea două îngropate acolo, se poate spune îngropate?, plantate, însămînțate, cultivate, s-au iubit în viață, și în moarte, sînt iubit și iubită, și grăunțele pe care le semănau, și săgețile cu care vînau la vînătoare, și vasul unde, în apă, se întîlneau buzele lor și ochii lor de safir și cine știe să ne explice nouă care nu putem merge să-i vedem că cei care stau acolo, goi în fața secolului douăzeci al suferinței noastre și ipocriziei sînt doi îndrăgostiți. Și noi o să luăm o pastilă de dormit, o să iau una sau două sau trei, cînd o să ies de aici, pentru că mai curînd tînjim după odihna unui somn artificial de pilule decît după insomnia arzătoare a gîndului la moarte, la soarte.

Viața nu e timp, e doar memorie — și uităm și vrem să ajungem în secolul douăzeci și unu.

Ai să reziști, Paizinho, ai să reziști? Doar în scrîșnetul porții forjate se naște întîia dată întrebarea, în ora cînd, în soare, stau cu Maricota și-mi văd ochii de-acum și ochii de pe chipul meu de douăzeci și patru de ani, înmulțiți cu doi în oglindă și atunci mă cuprinde din nou vrerea aceea țicnită de a rîde și măcar de i-aș avea aici pe Mimi cu dorința ei necrofagă, pe Brito lăcătușul, ucigaș de copii, sau pe comandantul acela al sufletului meu în poziție de drepți. Mă am singur, mamă, și zbori spre mine, pasăre rănită și bătrînă, și vrei să poposești pe stînca roasă de timp a unicului fiu rămas, dar eu vreau să rîd singur. Vezi, e greu să fii cuviincios în ceasul morții mușcînd din inimă și milițianul de la circulație solemn cu pelerină și trese și vipușcă și certitudinea avansării pe care i-o dă această acțiune eficace, zice: dreapta! stînga! Pe dreapta venos, pe stînga arterial sau vice-versa, în inimă! Pădurea, pajiștea de trifoi, glonțul carabinei, fața ta lipită de a mea devorîndu-mă pînă înăuntru.

— Nu mă lăsa singură, fiule!

știu. Și văd doar cît de vulgară e durerea, cît e doar mască de acid lacrimal care coroade puțina demnitate cîtă a mai lăsat bătrînețea și pe obraz, mamă, obraz al tristeții mele, văd dincolo de smiorcăiala din ochi și din nas, sub voal colonial, hîrca rîzînd și dinții falși rîzînd moartea ta rîzînd și eu vreau să alerg spre tine să te iau în brațe, să te sărut, să spun:

— Te iubesc, te iubesc, mamă! n-o să te las singură... și știu că dacă o spun e minciună, c-o să te las singură lîngă coșciugul fiului iubit, că mint ca un cîine și nici certitudinea că mama mea ești tu care rîzînd moartea fratelui meu Maninho te afli aici cu hîrca ei de durere. Mama e, da, aici, dar merge cu mine de mînă și e o mie nouă sute treizeci și ceva și părul îi lucește parcă umed mereu, purtat din covata de baie în ploaia colonială și tata vine bodogănind pe drumul dinspre tîrg.

— Altceva nu știe decît să stea de prunci...

Și-l scarpină pe Maninho care se plînge de păduchi. Și atunci mama ne schimbă, mă duc eu cu bătrînul Paulo și ea îl ceartă încetișor pe Maninho: « nu-l supăra » și nu bag de seamă zîmbetul bătrînului Paulo din inimă scos, cînd se întoarce chipu-i e aspru și autoritar.

— Că doar n-o să-l pedepsești. Vă arăt eu vouă...

Porțile de fier sînt larg deschise, sună adunarea, doar că nu se mai poate face schimbul, să mă duc eu cu bătrînul Paulo și să rămînă Maninho cu mama care să se uite după noi cum ne depărtăm și să mă-nvețe să nu-l supăr pe bătrînul Paulo.

De la Massangano la Muxima curge Kuzana către vărsare.

Dar n-am ajuns încă la vărsare, cortegiul a plecat și eu rămîn în urmă, vreau să merg pe jos, are grijă Mimi de mama, Rute are dreptul la plimbarea asta pe jos, e culcată și atît de liniștită, mai liniștită ca oricînd, cu ochii ațintiți în văzduhul păsărilor și încă nu s-a trezit: cînd se va deștepta: rîs, plîns sau cîntecelul pe care, în urechi îndrăgostite, l-a fredonat în Parcul Eroilor, cartea se numea *Verzile iubiri*

Scanned with OKEN Scanner

de Colette şi n-o citise, i-o dăduse doar pentru titlu şi pentru copertă. Iubirea nu e fruct; pînză de păianjen din nervuri de frunze, aşa să fie?

Iubirile verzi nu le mai avem niciodată.

Foşnet de frunze de *mulembeira* în dizlocarea de aer roşiatic printre trupuri şi glezne înflorite, Maricota şi rîsul ei alb, rîs stăpînit al celui ce ştie că pielea nu contează. Rute cu mine cuminte, ritmul ei interior în braţele mele, şi el, Maninho e căpitanul-major al acestui rîs şi de astă dată eu nu sînt acolo, străbate toropitele străzi de demult, de vorbă cu Coco, dacă apucă să pună mîna pe el, au venit să-mi spună, să-mi povestească, Kibiaka mi-a repetat:

— « Cînd o să mor să-mi puneţi gramofonul deasupra coşciugului ». . .

Să cînte *Cumparsita*, nu-i aşa Maninho? Să cînte o cumparsită, steagul nebătut de vîntul care dă viaţă, steagul de mort, spada şi boneta, cumparsita dansează acum cadavrul tău în pas de paşi altfel fiecare, la statură, la mers şi greutate, ne dansăm diferit tangoul de spaimă în groapa deschisă — paşi sfîşiaţi cu glezne înflorite, Maninho, siguri, măsuraţi, mania siguranţei, aşa-i, Frăţîne? ai mei şi ai Rutei aşa cum o silesc să păşească, dar ea are un ritm interior diferit de al meu, mulatră care fuge spre apele căpitanului ei major; Kibiaka, simplu şi banal, să dansezi cînd e dans e ca şi cum ai mînca dacă e de mîncare, simplă demnitate a trupului; şi Paizinho? el care nu ştie dansează mai bine decît toţi şi nimeni nu-i ia în rîs stîngăcia şi fetele vor să danseze cu el, nu-i nimic dacă le calcă pe picioare, cuvintele sînt atît de sigure de dansator de-adevărat, nimeni nu-i simte paşii rebeli. Tot ce face în viaţă face serios Paizinho: mierea celorlalţi din ceara zilelor lui scoate.

Patru sîntem, cu ritmuri şi paşi diferiţi, cărăm în spinare voiosul coşciug al copilăriei noastre, şi mă aud strigat:

— Frăţîne! *Mais-Velho!*

Şi iată, se apropie, vin haidamacii, ocupă laguna, o să iasă cu bătaie, şi brusc mă opresc: sîntem patru, ei şase — haidamacii din Bairro Azul da Ingombota ne-au invadat domeniile. Paizinho ridică arcul deasupra capului şi ţinteşte:

— *Etu mal! eeeee!*

Tăcerea ne învăluie, ne oprim din fugă, mergem la pas, ne depărtăm unii de alţii, Maninho ia comanda, un puşti ca el ştie mai bine. Soarele deasupra pădurii, codrul, iarba ondulată, sclipirile roşietice în laguna tăcută — şase haidamaci aleargă, nu-i vedem ca să nu ne vadă. Paizinho şi-a lăsat arcul, săgeţile, adunăm pietre de jos, la comanda lui Maninho trece Kibiaka, trece Paizinho, şi eu pîndesc pe după tufişurile de iarbă înflorită şi coaptă — pădurea pustie, tăcere, să fi fugit haidamacii?

— Iepuri fricoşi! Cacă-frică! mama voastră. . .

Mişcarea şuierată a tuturor trestiilor din laguna Kinaxixi, sîntem patru ritmuri, cunoaşteri şi vieţi diferite, coşciugul se bălăngăne, n-are cumparsită, doar tăcere, gravitate prefăcută a stomacelor urzindu-şi larma, inimile bat, rinichii filtrează, cine mai era ca noi în amiaza însorită. Tăcere şi strigătul gîtuit de *plimplau*, semnalul haidamacilor, străpunge tăcerea. Mă aplec. Piatra svîcneşte pe deasupra capului meu vine ceva şi Maninho n-aude, gaura acului pe unde o să i se scurgă sîngele în iarbă şi atunci o să plîngă că n-a fost să fie în luptă.

— Las! să tragă ei întîi! Vedeţi pe unde s-au vîrît, iepuroii. . .

Şi Kibiaka, cel cu mii de păsări, îngenunchie, întinde zgîrciul praştiei, o sută de metri între el şi braţul lui Antoninho, guma întinsă tremură şi cîntă, e prost ascuns după tufa de *mufumeira* — ţepii nu te lasă să te piteşti cum trebuie, se vede că e un ageamiu, n-a găsit altceva mai bun decît *mufumeira* să se ascundă după ea, mişelul.

Doar strigătul lui de durere şi strigătele de *plimplau* care ţîşnesc odată cu ei dintre trestii, sînt şase şi ştiu că sîntem patru, vin să se ia la trîntă, găbjeală, bumbăceală şi cartoafe la tărtăcuţă — o să cîştige? Noi, cei din Makulusu, cei patru la număr,

Scanned with OKEN Scanner

aşteptăm. Iarba nemişcată, soarele arde, tăcerea respiră, şase perechi de ochi se apropie tiptil, haidamaci şi cacă-frică, şi Kibiaka strigă:

— Curci plouate! Pe eeeeei!...

Mai încet. Antoninho şopteşte ceva la urechea lui Pipito şi el rîde şi noi ştim: o să înceapă să zbîrnîie în jurul nostru, trei pe o parte, trei pe alta, dansînd şi bătîndu-se cu mîna peste gură, sacadînd strigătele, o să ne facă să ne desfacem cvartetul şi apoi o să cîştige.

— Alegeţi-vă cîte unul! Să vadă ei, derbedeii...

A tăcut şi glasul tău de comandant, Maninho? Tu, la picioarele căruia se întindea cîmpul de *capim* de la Makulusu pînă la Kinaxixi? Dar nimeni nu începe. De data asta nici o păruială...

Salutare ţărm iubit,
Leagăn pentru-un angolez...

Orchestra lui Sambo îşi azvîrle grenadele de muzică dinspre Maria da Fonte.

— Pace, *Mais-Velho!*

— Pace, Toninho!

Sîntem zece — alergăm sub tiradele şi grenadele de muzică, cu părul în vînt şi praştia la gît — rîsete, suspendarea ostilităţilor, pace veselă. Sîntem zece şi pentru început doar Maninho îşi va lăsa sîngele în iarbă, portativ muzical pentru orchestra noastră. Dar e încă devreme să te gîndeşti la moarte, Bairro Azul şi Makulusu au încheiat pace, au capitulat în faţa muzicii şi veseliei.

Hăulim. Iarbă se întinde la picioarele noastre şi soarele se oglindeşte în rîsetele noastre. Mă împiedic de-un bolovan, ţipăt-rîs, veselia nu moare, nu moare:

— Moaşta!...

O scatoalcă de la Maninho: cuvînt urît să nu-l spui cînd trece orchestra lui nea Sambo!

— Prostcrescutule!

Te-ai oprit Maninho, te-ai oprit să rămîi cu mine şi cu durerea din vîrful piciorului, ceilalţi se duc şi lovitura va fi pentru tine, specială, comadă specială, ştie că e un joc teribil: un *alferes*[1] sau viaţa lui. Să faci ce ştii că trebuie să faci chiar dacă astfel mori — Anselmo, tovarăşul Englezului în războiul din Spania al lui Hemingway sau Maninho, major-căpitanul nostru din război şi dintre războaie, care nu admitea măgării în ceasul cînd Sambo cînta. Tu, ignoratul meu războinic, nici numele nu-l pot scrie şi dacă l-aş spune ar fi unul singur: Kibiaka — el e toţi la un loc, el e demnitatea. « Te saturi să tot nu fii bărbat! »

Spun altă prostie, iau altă scatoalcă. Nu mă las. Alt ghiont. Şi rîd atunci:

— Te spun lu' mama!

Ne luăm la trîntă, nu mai îngenunche iarbă la picioarele noastre: ruşine, fraţi sînteţi!

— Hei, Frăţîne! Hei, *Mais-Velho!*

Kibiaka ne cheamă şi orchestra s-a oprit, maestrul meşter Sambo se şterge de sudoare; alergăm mînă-n mînă.

Alergăm mînă-n mînă, îl văd acum, vîntul s-a schimbat şi eu am schimbat direcţia, colina întreagă s-a prefăcut într-un incendiu de salcîmi înfloriţi, la jumătatea drumului rîsetele noastre zădărînd pe cineva care ne pîndeşte: eu şi Maria. Nu ştiam că femeile care iubesc nu rîd niciodată cînd le rîde iubitul: rîsul e apă reciprocă, se bea, nu ţîşneşte deodată din amîndoi.

---

[1] grad superior în armata portugheză

Scanned with OKEN Scanner

Nu e adevărat Rute, cumnata mea pe drumul tăcerii uterine, nu e adevărat Maninho, lent și măsurat «stîngu, dreptu, stîngu, dreptu, bate pasul, dobitocule» pe drumul infernalului zgomot de infern?

Ad omnia saecula saecularom: mama zice că te duci la cer, fratele meu pămîntesc, mai ești încă aici în albul și imaculatul tău costum de ceremonie și gata, vor să te trimită la ceruri, spre verzile pășuni ale cerului, mort ești incomod, un semnal roșu care te oprește să treci și ei vor să treacă, să circule, să-i facă pe alții să circule. În cer, bagă de seamă: și iată-l pe popă gătit de ceremonie, făcînd tot ce-i stă în puteri ca să-ți obțină scrisoarea de recomandare absolut necesară. În pămînt, da, și în pămînt o să te prefaci și e bine, între două rele, ne-a învățat bătrînul Paulo. Ascultă, mamă, ascultă: acum că am golit ultimul pat al lui Maninho, nu mai sînt plosnițe, nu pot să mă uit la gaura roșie prin care rîde pămîntul de fratele meu mort în războiul punic al pădurilor Ngulungu și Mbaka sau unde-o fi fost, n-avem nevoie de groapa asta de rahat, ni se fîlfîie de economia voastră — cultură intensivă, așa-i zice? — noi, toți cei din Makulusu avem mormîntul nostru fercheș din copilărie, opt la patru e ușor, e ușor, am uitat cum se află volumul cilindrului, dar e ușor, și de aceea, mamă, ascultă: nu vreau să fiu înmormîntat, e un cuvînt atît de rău, de rece, de rînced, de reavăn: sau îngropat, altă rimă, abandonat, excomunicat, castrat, dominat și discriminat — subjugat — toate cuvintele astea cu rime și sinonime, toate își au calmul lor și pacea lor și eu vreau să fiu aruncat în mare și atunci voi avea măcar iluzia mișcării, o să mă nasc a doua oară legănat, balansat de valuri fără încetare și n-am să fiu pulbere, voi fi plancton și o să rătăcesc pe toate plăjile lumii, dar dacă rămîn aici, mamă, cel puțin aici să fie aici, la marginea mării, la marea mea de pe pămîntul nostru Luanda. Marea e din lacrimi; și văd vasul *Sofala*, prima navă cu patru catarge pe care o văd, îi spun catarg cricului, și desenez, n-o să încetez niciodată să desenez în caietul meu de elev vasele *Kuanza* și *Colonial*, și *João Belo* și *Mouzinho* iar tata Paulo, iată-l aici lîngă mine, ia cureaua sau o frînghie udă și mă snopește și strigă să se-audă în tot Makulusu, mai tare decît răgetele mele înfundate:

— Vagabondul nu vrea decît să bată maidanele, să umble lelea și eu mă omor muncind ca el să învețe!...

Dar dacă eu vreau bărci și mare și cînd tu mamă îmi spui ce tată bun, eu te înfrunt din priviri: vreau să fiu marinar, și sînt pe punte și desenez bărci și haidamaci din Bairro Azul, plus Maninho, Kibiaka și Paizinho cu pacea încheiată și capitulările cu arahide și bomboane de mentă și noi, goi, în soare somnînsolenți. Spune că da, mamă, spune că da, că n-o să-i lași să mă-ngroape. Vezi? Plîng: tu crezi că pentru moartea lui Maninho și eu nici nu-mi aduc aminte de el; nici de Paizinho care rezistă la torturi, mie mi-e doar frică, căcăcios, să nu fiu îngropat.

Îngropat, rime în **at** și sinonime atîtea. Dacă n-o să iau repede o pilulă, două trei, ca să dorm, mi-e cunoscută primejdia înțelepciunii cristalizate în rime și sinonime. Dacă n-aș răbda toate discursurile, promisiunile de decorație aruncate ca niște oase cîinelui cu ochii plecați și coada între picioare care e mama mea cu un singur fiu rămas, aș ști.

Aș ști: nici popă, nici marinar, așa a spus bătrînul Paulo și m-a învățat fără ca eu să vreau să învăț și am pierdut o groază de timp ca să scutur de pe pielea albă știința lipită pe dinăuntru care e cel mai greu de smuls, trebuie să-ți scoți pielea și să dezvelești scheletul cu fluxul și refluxul din mîini, și timpul, viața, au trecut, am treizeci și patru de ani de viață și moarte, nici popă nici marinar. Semn că nu, bec roșu aprins la stop, craniu cu două oase încrucișate pe tăbliță, sînt jumătate popă, jumătate marinar — asta sînt.

Scanned with OKEN Scanner

Înțelepciunea e asta: nici popă, nici marinar — fiul de colon să învețe rituri și mituri.

Nu mă lăsa îngropat mamă, agață-te de mine, așa, prinde-te de singura stîncă pe care ți-o lasă, atît de fragilă, dacă ai ști, muzica lui Sambo, desfășurată în pulberea timpului și pe străduțele vechi — Soare și Flori, Negustori și Spînzurați — și lectura documentelor și respectul față de femei, prejudecată de-a-ndoaselea. Paizinho va rezista, la el numai capul contează și de aceea, mamă, pot să fiu egoist și să-ți strig tăcut și fără suferință: nu-i lăsa să mă îngroape.

Drum la *miradouro*[1] care nu mai este, nu ca să văd Makokaloji care nu mai este, ci fiindcă nu mai pot: barca lui Maninho s-a scufundat în valurile drumului nostru și de naufragiat am naufragiat eu.

Cerul se scurge cenușiu și sumbru pe deasupra orașului, marea e pătată cu umbre mișcătoare și brusc soarele sclipește și se ascunde și niște fire subțiri de ploaie amenințînd, avangarda acestor patrule de ploaie care se pregătesc să vină. O să-i strice funeraliile lui Maninho, atît de reușite, atît de reușiți toți, smiorcăindu-se și privind cerul și norii, neliniștiți, gîndindu-se că o să trebuiască să-și dea hainele la curățat, costă atîția escudos, și pantofii o să se umple de noroi, ce plictisească curățatul puști-lor îndată ce ajungem acolo și unsul cu ulei din cel mai fin.

În fața mea, deslușit, drumul de demult. Și dintr-o dată se deschid porțile și cînd trecem dincolo ca să privim sudoarea onestă a vînzătorilor de negri, a traficanților, ambulanților, mandatarilor și telalilor — și căpitani-majori din războiul alb și negru, iată, rîd de noi, anarho-comuno-suprarealiști, stau și rîd de noi, cum e cu putință, Dumnezeule, să ne lași aici, în Angola, Luanda, pămînt portughez, anul de grație o mie nouă sute cincizeci și ceva, aici unde se poate ce nu se poate la Lisabona ori la Paris, da, acum, aici? Subversiune a înaltelor valori ale patriei, rîd de noi, băgați de seamă, fac întruniri, într-o magherniță din *musseque*[2]... Artiști?; Aș! comuniști! Vedeți acest lanț vechi, ros de rugină, retras în conștiința noastră, ascuns în banii noștri — aceste pete ei le-au pictat sau e sîngele lăsat aici de bunicul, sîngele robului pe care l-a sleit? Cum ai spus, Berta?, mai spune odată: Aha! « Curent de aer », titlul? Da, înțeleg, ce profunzime, așa da, începem să fim în ton cu alte capitale, cu o mică întîrziere, Berta, e bine, fată, dar nu uita situația geografică, e primul pas, să ne potrivim ceasul după ora Europei — ăștia sînt alții, din Cidade Alta. Voi ați venit mai tîrziu, lăsați-vă de potrivit ceasuri, ceasul nostru merge cum vrem noi, uns cu sudoare de sînge, n-avem nevoie de descoperirile voastre angoleze din secolul XX, înapoi la Terreiro do Paço, politica noastră e tradițională, tradiționalistă, nu ne veniți cu barbarisme, suprarealisme, dragă doamnă, o să știm întotdeauna să ne apărăm cetatea, « într-una pîinea, într-alta biciul » și artiștii ăștia care ne insultă și rîd de noi, și asta, nu: comuniști?

Și eu strig la Maninho:

— Copilării! Desene de copii obsceni pe pereți, dar casa va rămîne neclintită în picioare cînd copiii ăștia vor fi morți.

Și Coco, și Paizinho — gîndiți-vă numai la Paizinho! Omul e o relație, niciodată o ființă — Dino, și toți ceilalți, sar pe mine, mă fac troglodit, hodorog, reacționar, mic burghez și eu dau din mîini și strig și mușc și latru și vreau să am dreptate, în ceasul acela, acolo, în Palatul Nălucilor, pe pămîntul nostru din Luanda, nu pot să am, doar timpul o să-mi dea.

Mi-a dat?

Cum de s-a întîmplat să ai tocmai tu gustul ăsta, să-ți placă tocmai ție să mergi pînă la capăt în toate? Dacă te-ar auzi, dacă ar ști — n-ar mai izbucni salva de onoare,

[1] Loc pe o înălțime, amenajat special pentru a se putea admira de acolo peisajul.
[2] Cartierele mizere locuite de negri în Angola.

la funeraliile tale, şi n-am fi decît patru, şi asta dacă ar autoriza înmormîntarea: eu, mama, Maricota şi Mimi. Numai noi, zău, pe sîngele lui Hristos, pe rahat de pisică. Restul jurămîntului nu-l mai ţin minte, îţi văd numai ochii, rîsul, puterea, covoarele aşternute la picioarele tale, fratele meu mort:

— Are un singur defect expoziţia asta suprarealistă! Lipseşte un automat. Lipseşte un automat, o celulă fotoelectrică să acţioneze bomba, încărcătura de trotil. Şi în ceasul în care guvernatorul, sau episcopul, sau reprezentantul lor ar tăia panglica simbolică a inaugurării, sau cînd ar spune cuvîntul categorie, sau: profund, sau: nivel, sau: palat, expoziţia să sară în aer, jerbă de foc de artificii, ploaie de pietre de cadavre plouînd pe deasupra oraşului. . .

Nu, Maninho, n-ai dreptate. Nimic din toate astea. Eu ştiu ce lipseşte de la expoziţie şi e păcat că nu mă duc azi, acum, în 1963, al 481-lea an al grevelor generale angoleze, că nu mă duc la Cruzeiro Seixas — nu-i ăsta numele proprietarului? — şi spun:

— Sînt fratele unui căpitan-major mort în războiul Angolei, care a murit rîzînd şi eu credeam că plînge fiindcă n-a căzut în luptă. Vreau să expun o sculptură.

Şi el va citi în ochii mei că vorbesc serios, că nu e o şicană menită să scoată burghezul din papuci, şi colonul, şi guvernul, va citi asta în neplînsul meu la mormîntul fratelui meu Maninho. Guvernatorul o să taie panglica şi va fi de exemplu o bandă de mitralieră sau cordonul ombilical al unei femei lehuze şi apoi toţi urcă scara, cu cataloagele în mîini, nerăbdători şi înfrigurati, închipuindu-şi de pe acum frumuseţea grupului sculptural numărul unu, lecţie pentru tineret, pentru generaţiile următoare, afirmare a valorilor noastre naţionale şi brusc, înspăimîntaţi, nici un pas mai departe, nici un sunet, nici o clipire de pleoape, o strîmbătură, surda bătaie a inimilor doar, obosite de a tot îndesa sînge în vinele îngroşate de crime.

Maninho se află acolo, în uniformă, în poziţie fetală, încheieturile strîns legate de glezne cu lanţul sclaviei, aşezat într-un balon gigantic, balon de plastic alb *Made in USA*, cum scrie pe etichetă, şi pluteşte, lent şi inexorabil, maritim, într-un cosmos de lichid galben: bere. Maninho e un uter american colcăind mort sau gata să se nască, în berea galbenă şi limpede şi îi spurcă fruntea albă coroana de lauri a eroilor morţi, creanga de arbore de cafea. Asta e tot. Şi rînd pe rînd, fascinaţi de mişcarea de rotaţie a lui Maninho în universul de bere uterizată, lentă şi eternă mişcare dacă nu se află cineva să găurească plasticul *Made in USA*, deschid cataloagele şi la capitolul « Sculptură », iată: nr.1 — : « Dumnezeu, Patria şi Familia », titlul, şi între paranteze, în locul preţului: (proprietate privată).

Somnul istoriei mai naşte încă monştri.

Continuă să cadă burniţa subţire, ploaia morţilor, ploaia de acaju, sau plouă apă din ochii mei şi pămîntul exală cunoscutul miros?

Cimitirule din Alto das Cruzes, cimitirul meu domestic, sînt aici, vezi?, sînt aici iară, iată ! Nu pot rămîne multă vreme indiferent la chemarea ta, astăzi ţi-l aduc pe Maninho, pleacă acolo unde s-au şi dus Tininho şi tata Paulo, răzorul nostru particular, unicul meu contur, mărăcini, patrimoniu pe care o să-l dezvoltăm cu propriul nostru capital acumulat, n-avem nevoie de împrumuturi, de vreme ce Maninho a incendiat, a minat, acuma o să-l plantăm în pămînt străin, pămîntul altora, şi tot semănînd aşa, într-o zi n-o să mai avem păduri virgine de la Mbaka sau Uíje, păşuni libere la Makulusu, şi va trebui să facem toţi dragoste pe mormintele propriilor noştri morţi. Toţi ! Fără deosebire de culoare sau crez — dar de avere? — e politica oficială: fără discriminări . . .

Sînt aici iară, iată. Dar încă n-am ajuns, tu şi cu morţii tăi cuminţi ne şi aud rîsetele şi strigătele de bucurie ale marşului nostru pe două coloane — turmă

Scanned with OKEN Scanner

de mormoloci ademeniți de vraja omului asudat, cu frac și joben. N-am ajuns încă, vin pe jos pe același drum dintotdeauna, este darul pe care ți-l fac Rute, care ai rămas *od saecula saeculorum* singură cu liniștea din care viața o să țîșnească în cîntecelul naiv răspîndit în cele patru colțuri ale viitorului tău.

Frac sau jachetă? N-o să știu niciodată: aripă-de-greier îi spunem și rîdem și Maninho, grozăvindu-se, strigă:

— Nea Sambo ! Nea Sambo ! Pălăria ! Împrumută-mi pălăria !

Și rîde în hohote mărșăluind în ritm, se duce și se întoarce, invidiat, și rîsul care-i sîcîie și plictisește pe cei mari care bodogănesc înăuntrul tristeții lor imorale: « Veșnic aceeași poveste ». Dar noi nu ne părăsim mișelește șeful, acela care ne trimite notele rîsului său pe deasupra rîsului instrumentelor.

— Nea Sambo ! Pălăria !

Tristețe iată în glas și nimeni n-aude: lasă, dă-i în mă-sa Maninho . . .

Nimeni n-aude: trebuie să fie o inimă de aur ascunsă în nisipul pe care viața-l învolbură. Și este, mereu, în toate copilăriile, această inimă. Așa e viața — asta-ți dă viața: o pălărie îndesată pe cap și bălăngănindu-se pe deasupra urechilor, trufia mersului marțial și mîinile pîlnie la gură, lîngă negrul în frac dirijînd orchestra.

Trum ! Trum ! Trum !

Maninho: tot ce ai luat cu tine în cei zece metri de fericire a ta și a lui, a maestrului meșter Sambo, din bucuria noastră, a tuturor celor din Makulusu, și orgoliul nostru subtil pentru tine și invidioși pe pălăria care mirosea a sudoare și pe parfumul nesuferit de Maria și are un fel de cruzime cînd pronunță: cîntec, parcă ar spune: moarte, toate astea, Maninho, de acum înainte niciodată? Pentru vii și pentru morți, niciodată?

Și soarele scînteiază și miile de reflexe de aur și argint pe instrumente țes halouri pe deasupra capetelor muzicanților, în compasul pașilor lor, pe drumul spre cimitir — și noi o să mergem mereu în urma lor, pînă unde, pînă unde?

Asta e viața — și gaura de ac pe unde s-a scurs toată muzica acelei amiezi a lui Sambo și a noastră, în urmă, scurmînd timpul și dunele din *musseque*, pe plajă, noi, cei din Makulusu, mînă în mînă cu maestrul Sambo, împlinitor al dorințelor noastre, ei sînt puritatea muzicii, ingenuitatea dezacordurilor lui de îndrăgostit de muzică și aurul îl găsim în străfundul cel mai secret al nisipului. Ca și atunci, aud doar:

— Pe coșciug vreau să-mi puneți gramofonul cîntînd . . .

Cumparsita, nu-i așa, Maninho? mi-au spus, au venit să-mi povestească și n-am dat doi bani pe aceste cuvinte ale tale ieșite din pieptul sfîșiat al Maricotei, și încă de atunci învățai tristețea din moarte, doar pentru Mimi mai ești încă frumos, pentru mama mort, pentru bătrînul Paulo « îl latră și cîinii », pentru Rute, da, pentru Rute, ce vei fi pentru ea, liberă zburînd cu penele celei mai frumoase păsări ale ei? Dar atunci nu era cumparsita și iată-ne în urma orchestrei, toți îmbrăcați așa cum nu-mi place, uniformă kaki și iar mă iau la harță, de data asta cu Paizinho, lui îi place, eu spun că nu e bună și Kibiaka mă înjură și nea Sambo ne ceartă și orchestra intonează în tristețea amiezii de atunci și dintotdeauna, pe dinăuntrul timpului, imnul de slavă:

Salutare țărm iubit,
Leagăn pentru-un angolez
Ce în viață și-a zis Sambo
Și-a spus lumii-un cîntecel
Ca durerea s-o aline.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu asta cîntă orchestra, încă n-a ajuns nepotul lui în fruntea muzicanților — vals, mazurcă, nume necunoscute pentru noi, cei din Makulusu, dar în cuibușorul inimii noastre aceasta e traducerea: Trum ! trum ! trum ! *a-iu-é*, nea Sambo !

A fost nepot, știe să fie bunic și ne cheamă și eu nu mai stau în cumpănă, pe cînd orchestra se umple de praf și de soare și distanță în timp și pe drumurile lungi nisipoase și burnița de soare și ploaia amiezii din pămîntul nostru din Luanda în sunet de tobe și farfurii și din obrajii noștri obosiți de trum ! trum ! trum ! pînă noaptea, o să mă cert cu Paizinho că: nu, domnule, cealaltă e mai bună: uniforma albastră de nanghin, închisă cu nasturi pînă sus, pantalonii cu vipușcă roșie și boneta franțuzească. Vipușca roșie de la pantaloni care e cărarea întortocheată a marșului nostru. Cea mai bună din lume și din împrejurimi.

Asta e viața, asta dă viața: zbenguială cu muzică în amiaza însorită cu bunicul nostru Sambo și instrumentele lui muzicale.

Și nici măcar orchestra lui Sambo întreagă la înmormîntarea ta nu o ai, Maninho, viteaz *monandengue* înaintînd aici, liniștit și rece — nu-l mai ai pe Sambo, nu mai ai orchestră, nu mai ai bucuria. Salva de onoare, gaura roșie care te așteaptă, disimulata neliniște de primejdia ploii. Paizinho va rezista, sînt sigur; eu nu rezist, o să fug, dar mama se agață de brațul meu, am mai fugit de două ori și ea nu vrea să rămînă singură și numai eu îi știu privirile resemnate, nu știe nimeni dintre toți cei de aici, numai eu știu despre rujul nefolosit niciodată, despre unghiile tale rupte și negre, despre înzăpezite și măslinii plete rărite, și tinere în o mie nouă sute treizeci și ceva. Doar eu știu, dar sînt încă departe pe drumul care duce la cimitir și aud deja forfota tihnită și ordonată de înmormîntare de căpitan-major în cavoul familiei. Îl văd de departe, aud, îi simt mirosul — sperietoare vopsită în alb, brasiera și T-ul, pe stînga, pe stînga, pe dreapta taxiuri, cel venos pe dreapta, în inima păsării care, la sunetul carabinei s-a înălțat în aer și a văzut uimită cum îi cade o pană în mînă ta care se răcea pe cînd surîdeai și nu mai auzeai zgomotele gloanțelor de deasupra ta și din toate părțile. Mitralierele și grenadele de mînă și încăodată gaura de glonț singuratic de carabină — din gaura de ac, într-un singur fel mai poate acum fi clasificat sîngele, nici venos, nici arterial, ci sînge, inutil, înnegrindu-se în contact cu aerul și scăldînd surîsul lui Maninho, căpitan-major care venea pentru a ne mărturisi că era obosit pe dinăuntru.

Data viitoare o să fiu eu, cimitirul nemulțumirii mele, toropitule, și totul e plicticos și funebru, vorbe și iar vorbe, și ploaia s-a dus, era cel puțin o amenințare concretă, vioaie dezvinovățire pentru tine care te uiți așa la mine, pentru fuga ta, să prinzi un taxi ! Începuse să plouă ! — știu că e foarte dureros să-ți dai întîlnire cu propria moarte la moartea altcuiva. Am văzut-o de atîtea ori și încă nu m-am obișnuit, îmi răspunzi. Gata, nu-ți mai incomodez digestia cadavrelor de fiecare zi, Cimitirule Alto das Cruzes. Sînt obosit și mă cuprinde furia, și durerea, și plîng acum de-adevărat sincere lacrimi fierbinți, dobitocul de căpitan crede că din cauza palavrelor pe care le îndrugă, Maninho, ce arheolog o să te dezgroape, fratele meu, căpitanul nostru major către care s-au scurs toate durerile, cel mai bun dintre noi?

Noi, cei din Makulusu, doar eu am rămas.

O să dea peste un schelet gol și atîta tot, nici inscripții, nici safire care să-ți imite ochii, trupul cu care amîndoi am gustat dulceața, floarea de salcîm ce te-a momit la iubire, pana de *caxexe* căzută din zbor în palma ta, o să stai în repaos, oasele vor fi indiciu pentru tristețea mortală a timpului nostru, timpul nostru coclit cînd nici la moarte nu se sărbătorea viața neavută: nici Maricota, nici

Scanned with OKEN Scanner

Rute, nici pielea tînără întinsă pe trupul tău de căpitan-major al regatului iubirii, nici sulița zburînd și scînteind alb între cocotieri, cărțile preferate, discurile fredonate, coltucul de pîine de o săptămînă pe care îl păstrai în fundul sertarului ca apoi s-o mănînci cu coaja de brînză de capră, tare, mai uscată ca pîinea și să spui fericit: bunică-mea mi-a trimis brînză — și brînza era cît o cutie de chibrituri și călătorise douăzeci de zile în traista unui emigrant ca să te facă să rîzi cu ochii și dinții.

Arheologul o să creadă că erai castrat, că eram castrați și orbi și triști, stătuți și stupizi — de la înălțimea acelui secol al lui douăzeci și ceva va prefera să dragheze Nilul în continuare sau să găurească Anzii ca să dea la iveală frumoasele povești pe care morții de-acolo le vor povesti mereu, *per omnia saecula saeculorum*.

De pe urma noastră, Maninho, doar os — alb, întunecime și atît.

Și la jumătatea dealului o groapă unde va fi plantat un salcîm de acolo nu vedem marea, de aceea mi-am stins surîsul văzînd colina arsă sub soare, pe sub brațul ridicat și sînul de culoare coca-cola a lui Rute, o gaură sau groapă de mitralieră poate că era, și de acolo nu vedeam marea sclipind în ceasul de amiază. Liniștea complice și iarba deasă își aduceau obolul, păsări în cuib, pui în vizuină, asta eram sub trupurile noastre o plantă cu frunze răsfirate, o ocroteam de sărutările noastre. I-am dat jos pantalonii verzi de pirat și am rîs, uimiți amîndoi de cît era de ușor să dai așa jos niște pantaloni verzi de pirat, care se purtau răsuciți pe deasupra genunchilor, pe sub fustă, doar cît treci prin Makulusu, și cerul deasupra noastră era violet-indigo și cenușiu și picioarele bălaie ale Mariei, înfierbîntate de propria lor strălucire, căldura țîșnind din ele și ne apropia și mai tare și atunci i-am dat jos chiloții delicați de *nylon* albaștri, nu ne-am privit cînd elasticul a cedat lăsînd să se vadă dunga roșie pe pielea bălaie, și Maria s-a ascuns în umbra mea, gravi dintr-o dată, nici unul nu voia să vadă, așa, cu lumina filtrată prin violetul cer al amiezii, trupurile dezbrăcate și ea singură a împins chiloții albaștri pînă la capătul picioarelor bălaie, căldură din întreaga ei piele înăuntrul meu și atunci cerul s-a întunecat, indigo întunecat și vîrtos, frunzele tuturor pomilor umbrindu-ne trupurile tinere, murmurară într-o rafală de vînt și căldura suia din corpuri și subțiori și am auzit limpede în ploaia care sta să înceapă, aproape, deasupra capetelor noastre, rîsul și pașii, vocea lui Zé Pedro și alt rîs, pe care-l știam bine, rîs de dorință stăpînită, nesigur rîs de femeie, din gît, care știa ce se petrece cu trupurile noastre dispărute, prezența noastră de mai înainte, absența de acum.

— Ieșiți ! V-am văzut ! Știm că v-ați ascuns !

Și Sonia rîse, din nou rîsul neliniștit încărcat de dorință, rîs al cuiva care își închipuie perfect ce facem în ascunzătoarea noastră, dar Zé Pedro nu, ne chema gîndind că e numai joacă de-a v-ați-ascunselea dar pe ea liniștea noastră o umplea de o căldură suavă și rîsul se cufunda în acest înec. Eram chiar sub ei, dar nu ne puteau vedea, ar fi trebuit să coboare și firele rare de nisip începură să cadă în părul meu revărsat în iarbă.

Și Maria se lipește și mai tare de mine, simt atunci frigul, rușinea, mă văd cum m-ar vedea Zé Pedro și Sonia, care ne pîndesc, o să ne vadă în curînd, ne văd deja norii, orașul deasupra colinei, miile de culori amestecate, de jur împrejur colina, salcîmii ne arată cu degetul în marea albastră-violet a cerului indigo de ploaia care va veni și, în fundul gropii verzi, sub copaci, două furnici umane, trup bălai una, întunecat alta, se contopesc în amor, mici animale fugărite dintr-un oraș de paturi și camere cu ferestre și șoapte susurate, învățate, zise exact în secunda cînd sînt necesare pentru ritual, șoptitele cuvinte dintotdeauna, ceasuri cu cuc la ore fixe, spălatul, zgomotul apei, curgînd, tot ce este stabilit și determinat, cum trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să fie amorul într-un oraș care e așa cum trebuie să fie, și Zé Pedro consideră și el că totul e așa cum trebuie să fie, dacă nu, ar rîde și el cu rîsul Soniei — ea însă știe cum trebuie că este și îi simt pașii vicleni în iarba începînd să coboare, mirîștea de trifoi, văd albastrul de *nylon* pe deasupra verdelui pantalonilor de pirat, departe de privirile mele lipite de pielea Mariei, trupurile noastre goale și deodată mi s-a făcut rușine, greață, și mi-au dat lacrimile, tot ce era atît de frumos cu o clipă înainte, și doar al nostru, și atît de cum am fi vrut și cum ne plăcea, se schimba deodată în contrariul său, nefrumusețe, eram animale, frumusețe furată. Am privit-o disperat pe Maria, dar ea surîdea cu un surîs îndepărtat în ochii jumătate închiși, nu auzea, cum auzeam eu, vocile, aproape:

— Au trecut pe aici, Zé Pedro, îți jur. I-am văzut ! Și fusta ei și cărțile sînt acolo sus, sub copac.

Maria zîmbi. Jumătate-zîmbitorii ochi, cuta mică de durere e acolo și dragul meu, dragul meu într-un suspin, și trupul ei se apropie, se apropie, vrea să străbată, să călătorească prin tunelele alui meu și eu simt că o să rămîn rece: Zé Pedro, rușinea, Sonia, dosul meu gol la vedere, rece ca un cadavru.

Și atunci, deodată, plouă stropi mari de ploaie. Simt rîsetele lui Zé Pedro, Sonia și strigătele ei prefăcute, pitiți în iarbă, strigăte, pașii ei îndepărtîndu-se și tot trupul meu se aprinde de căldura spaimei trecute, doar rușinea continuă să macine, Maria, cu ochii strîns închiși și cuta de durere, strîngîndu-mă, înlănțuindu-mă, începînd să se trezească în adormita încă plăcere, și mi-a fost frică de ochii ei, frică adevărată și am posedat-o fără să simt, mincinos, doar din orgoliu, apărare a ceea ce oricum nu mai putea fi, fără sentiment, prefăcut, sec, vlăguit de ceea ce fusese înainte și de ceea ce tovarășii noștri alungați de ploaie mi-au furat, lăsîndu-mă doar să mă văd acolo într-o groapă săpată pentru salcîm, gol de la brîu în jos. Dar Maria închide violent ochii pînă ce cutele ies la iveală, geme, pătrunde în mine, ondulîndu-se impetuoasă și frenetică, palidă și gîfîind, cu sîngele dispărut de pe buzele palide. O primesc astfel, ploaia plouă, o lăsăm să ne ude și să ne spele trupul, mînjindu-ne cu noroi și larma trupurilor noastre vîrîte tot mai adînc în pămîntul parfumat roșu-gălbui, strigînd amîndoi și plîngînd, înainte ca pacea să se așternă peste noi. Maria — cu tine era moarte și eu voiam să trăiesc în iubire.

Pămîntul roșu-gălbui iată-l, ochi fascinat, coșciugul așteaptă și atunci iau pămînt în mîinile mele, îl amestec cu sunetul muzicii de ploaie și mi-l arăt mie însumi așa cum i l-am arătat ei pe colina care se vedea de pe malul mării, acum că barca se scufundă și Rute rîde la Maninho.

— Vindecă rănile.

Albă *pemba*, flori albe de *mupinheira*, sînge pulsînd, sînge între coapse, spăl nisipul în mîini, cu ploaie, înmoi lutul, îl întind pe pubis, Maria închide ochii, îl amestec cu firul de sînge care încetează să curgă. Împing delicat azurul și verdele mai întunecat acum fiindcă-i ud, îi sărut ochii, apa curge din părul meu și udă buzele fără sînge ale Mariei încă nesigură și îndepărtată: mă devorează încă și eu tot nu știu cînd o să descopăr asta, nu e prea tîrziu fiindcă niciodată nu e prea tîrziu, dar o bucată din mine n-o s-o mai am niciodată.

Și plîng: voiam s-o păstrez, s-o ascund în acest nisip roșu din fundul gropii, și a rămas acolo așteptînd să mă întorc și să-l iau în degetele mele, cu flori de *mupinheira* și sîngele pulsînd, să spun al treilea cuvînd din frază *kikunda*, adică trădare și să astup cu el gaura din pieptul lui Maninho pe unde a ieșit viața imponderabilă și dreaptă, și vindecă rana, vindecă rănile, jur pe sîngele lui Hristos, ostia sfințită, întins pe iarbă simțind cum viața se scurge cînd gloanțele mai șuieră încă, răsună instrumentele lui Sambo în instrumentul pe care i l-am dat lui Kibiaka, și

Scanned with OKEN Scanner

viața se scurge din el, de parcă ar urina, în burnița rece a nopții, pe picioare în jos, ca pe vremuri în patul cel mic. Mitraliere pe deasupra acoperișurilor, ploaia de boabe de nisip cade, salteaua udă de iarbă, plăcerea de a simți căldura, cum curge, și acoperișurile violent bătute de boabele de plumb ale ploii, așa ai murit, știu, sînt sigur, am murit deja de o mie și una de ori pentru tine, Maninho, fratele meu, și asta nu-ți dă viață și Rute încă n-a ajuns să creadă oricît și-ar da osteneala, nu crede că e adevărat, îmi zîmbește cu ochii ei naivi și va crede abia mult mai tîrziu și atunci va plînge nimeni nu-și mai aduce aminte de Maninho, sau va înnebuni, știi, o s-o iei razna, și chipul mamei se va descompune încet, craniul născîndu-se pe sub plînsul rîs, și eu cu acest noroi roșu și galben în mînă, lutul în care se va preface Maninho, *în pulvis reverberit*, rîzînd de *pulvis* și pubis albastru de *nylon* sub ploaia iubirii și nisipul roșu amestecat cu firul de sînge al Mariei, rîd de Maninho sub gloanțe și de ploaie.

Se uită la mine și vreau să arunc acest enorm bulgăre de noroi pe care-l frămînt în mîini sub țîrîiala ploii, pe coșciugul lui Maninho, înaintea mamei mele, e cumva împotriva obiceiului?, protocolul, văd privirea popii, ura bruscă din rîsul meu, îl văd, binecuvîntînd armele și pe băieții din pluton, înainte să pornească la luptă, Maninho făcîndu-și cruce ca să le dea exemplu oamenilor lui, ia pușca automată la umăr și zîmbind, binecuvîntat pleacă să împartă și să primească moarte, și atunci popa se îndreaptă spre baracă, sau se suie în jip, poate se întoarce la Luanda, e sfîrșit de săptămînă, să bea vinurile rafinate de împărtășanie, să audă spovedanii de păcate frumoase care-l excită, și atunci, cu ploaia căzînd, deasă și suavă pe deasupra pămîntului nostru Luanda, arunc bulgărele de pămînt peste coșciugul lui Maninho, căpitanul meu major, ca să nu i-l arunc popii în mutra rotundă de înger castrat, sau ca să nu-l trimit în curva de mă-sa care l-a născut.

Nu știu să-mi folosesc tărtăcuța — mai tîrziu o să știu, dar va fi prea tîrziu.

În românește de ROXANA EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

ROXANA EMINESCU

Adevărul la viitor

Una dintre căile angajării : a scrie într-un *anume* fel este o revendicare de autonomie. Reorganizarea unui limbaj în opoziție cu altul evidențiază legătura cu un anume *loc*, istoric determinat, care, în opoziție cu altul și cu propriul trecut, devine prezent și conștiință. Și semnalînd o lipsă, croiește drum unui viitor. Orice act de creație poate fi considerat o violență asupra limbajului, conform legii negării negației. Uneori însă, acest act conștient săvîrșit dobîndește profunde implicații, de marcă a unei realități profund diferite, care se cere exprimată. Nu orice violență înseamnă act de creație. Tot astfel, adevărata siluire a limbajului este efortul încăpățînat de a-l păstra în mulajele anticariale. « . . . Pentru că de unde venim nu mai e nimic de văzut. Ceea ce căutăm se află încotro ne ducem » sună motto-ul cărții prin care portughezul din Angola, Luandino Vieira, își revendică existența. Dar motto-ul e scris în kimbundo și netradus. Cuvinte în kimbundo, limba populației băștinașe de pe teritoriul Angolei, întrerup lungi fraze în parataxă sau fraze în care conjuncțiile intră în noi sisteme relaționale, încărcate de sinonime, cu subiectul și timpul verbal schimbate în interiorul aceleiași construcții logice, aproape fără pauze și astfel încît un predicat sau un calificativ să se potrivească atît elementelor care îl preced cît și celor următoare. Cuvintele în kimbundo, departe de a fi simplu teribilism, îndeplinesc funcții multiple, pe lîngă aceea, firească pentru o literatură revoluționară, de a-l scoate din fire pe burghez : dacă nu sînt traduse, ele se deslușesc însă pe parcursul lecturii, într-un joc lingvistic, de exercițiu structural, în care semnificația se revelă prin compararea contextelor. Aceste prezențe insolite subliniază apartenența discursului la o lume esențialmente alta și constituie totodată cheia descifrării structurii romanului, structură circulară în care micro-structurile se explică una pe alta și numai prezența lor simultană, în final, îngăduie adevărata lectură a textului, care nu poate fi în nici un caz prima. Structura circulară a romanului este însă o structură în cercuri concentrice. Deschiderea este marcată tot de prezența acestor cuvinte, niciodată pînă la capăt denotate fiindcă, deși prin comparări de contexte afli că *mulembeira* e plantă iar *caxexe* pasăre, parfumul plantei îți rămîne necunoscut, ca și zborul și cîntecul păsării. Așa cum necunoscut pînă la capăt rămîne sistemul de simboluri, construit la intersecția a două lumi, venind fiecare cu olimpul ei, celest pentru una, subteran pentru alta, și unde, de exemplu, apa nu mai este neapărat semnul artificialului, recele, moartea, ci deopotrivă, cald și viață, unde pasărea aerului este înlocuită de pasărea acvatică, simbol al vieții și reînvierii. Cercurile se construiesc în jurul unui punct, un miez generator, de cele mai multe ori un obiect — groapa, o nuanță de culoare, pana de caxexe, firul de sînge, lutul — care magnetizează o mulțime de semnificații izvorîte din situațiile concrete în care acest obiect este pus, și peste care vine întreg șirul de sinonime, antonime, omonime și analogii; se ajunge astfel la o generalizare a semnificației, la o semnificație ce le cuprinde pe toate într-un sistem clasic de opoziții : viață / moarte, iubire/viață, iubire/moarte, subliniată de aserțiuni ușor retorice cînd sînt desprinse din context, de tipul « Iubirea de oameni e întotdeauna o bucurie

Scanned with OKEN Scanner

dureroasă » sau « Poți învinge teama, dar niciodată lipsa de certitudine ». Dar, imediat apoi, întoarcerea la obiect, acum încărcat de sensuri și dezvăluindu-și încă mai precis conturul. Gaura făcută de glonț în pieptul fratelui Maninho anexează astfel, rînd pe rînd, groapa pentru plantat salcîmi din pămîntul copilăriei și deci și salcîmul, groapa — teatru al primei iubiri trupești, al primei despărțiri de copilărie și implicit de viață, primul pas conștient către moarte, care, la rîndul ei, anexează ploaia, apa — rece și cald deopotrivă —, firul de sînge virginal și sîngele scurs din rana mortală, ca să ajungă la groapa de înmormîntare, la pămîntul aruncat peste coșciug. Și din nou pămîntul primei iubiri, îmbogățit cu semnul morții. « E un joc secret, doar al nostru, telepatie de cuvinte de atîtea ori spuse — ulițe ascunse din calea progresului . . . căi de utopie . . . străzi personalizate, coloniale, colonizate, străzi de sînge . . . ». Polemică severă și conștiincioasă cu principiile noului roman, nu străină de o concepție animistă venită din străfundurile spiritualității africane. « . . . Mukonda ku tuatundu kiá, kî tutena kumona-ku dingi kima. O kima tuki — sanga, kiala ku tuala mu ia » sună motto-ul cărții angoleze. Și dedesubt, între paranteze, « dintr-o povestire tradițională ». O lecție despre specificul național: diferențele sînt la fel de imperios necesare ca și suprapunerile, independență nu înseamnă refuz și ruptură, Africa se definește în raport cu Europa nu astupîndu-și urechile și cioplind mai departe aceleași măști și totemuri, dreptul la viață se cucerește prin luptă, dar luptă înseamnă să-ți cunoști și să-ți respecți adversarul. Acest adversar este de multe ori însăși limba. « De unde venim nu mai e nimic de văzut. Ceea ce căutăm se află încotro ne ducem ». Adevărul e viitor. Dar motto-ul e în kimbundo și netradus: există istorie; rolul ei este însă acela de a redistribui trecutul din nacela prezentului. Este metoda lui Vieira la nivelul structurii evenimențiale. O mișcare de reorganizare a trecutului înmagazinat în memorie care, opus prezentului, generează o relație de reciprocitate făcînd drum unui viitor prin jocul labil între lege și limită. La acest nivel, romanul se înfățișează ca o povestire la persoana întîi, un *flash-back* stîrnit de o întîmplare tragică: moartea fratelui mai mic, căzut în zărboiul colonialist din Angola. Un *flash-back* care este în același timp un *flash-forwards*, fiindcă se petrece pe drumul spre înmormîntare, cu imaginea înmormîntării în gînd, la care eroul nu ajunge însă, arestat de poliția politică. « Noi, cei din Makulusu » sînt patru copii, mormolocii, *monandengues:* fratele mai mare, persoana întîi a povestirii și mezinul — cei doi albi, colonii, mulatrul Paizinho și negrul Kibiaka. Timpul se înfășoară și se desfășoară, spre înapoi și spre înainte, într-o unică clipă — vestea morții, memoria selectînd, pe parcursul drumului imaginar către cimitir și apoi cu viziunea înmormîntării în gînd, acele secvențe din copilărie capabile să alcătuiască un răspuns la întrebările stimulate de eveniment, îmbogățite la rîndul lor cu noi întrebări. Cea care le cuprinde pe toate: « A ucide sau a muri, a merge sau a refuza să mergi — sînt cele patru gări ». O dezvoltare a veșnicului *a fi sau a nu fi*, conjugat la prezent, trecut și viitor. Sîntem coloni?, sîntem albi și negri?, sîntem frați?, sîntem dușmani?, am fost frați, sîntem dușmani, vom omorî ori ne vom lăsa uciși, vom merge la război sau vom refuza lupta — acțiune sau contemplație? Patru copii, patru mormoloci care au crescut, *monandengues crescidos*, au schimbat indicația rasei din copilărie: umană, cu diversificarea coloristică alb, negru și amestecat. Și acum, în ceasul bilanțului, cînd din patru trei au dispărut, înghițiți fiecare de propria alegere — mezinul alb în armata portugheză, negrul alături de frații lui colorați, iar mulatrul pe frontul bătăliei fără arme de foc, torturat în închisoarea politică, cel rămas, cel care « ar fi putut să-și învingă frica, dar nu îndoiala » reface drumul care treptat l-a opus fratelui. Nu e un rechizitoriu, nici o justificare, ci doar, încăodată, efortul de a-și găsi propria soluție existențială între « matar ou morrer, ir ou recusar ». « Unul cu arma în mînă, celălalt cu

Scanned with OKEN Scanner

mîinile goale. Cel cu mîinile goale trebuie să-l ucidă pe primul ca să-şi recapete demnitatea. » Aşa gîndeşte mezinul. « Aruncă ceea ce ţii în mînă ca să avem amîndoi mîini egale » răspunde fratele mai mare. Dar mezinul se duce să lupte alături de albi fiindcă negrul Kibiaka îl aşteaptă de partea cealaltă. Aşa că o singură soluţie i-ar mai rămîne fratelui indecis : « Pune mîna pe puşcă, du-te alături de ei şi omoară-mă ». Fratele mai mare ştie însă că « omul se află dedesubtul coamei de păr blond sau brun, lins sau creţ, sau ondulat, sau inelat, acolo stă, acolo e viu şi numai de acolo pot să-i spun frate », ştie că rasismul este o diversiune a luptei de clasă. De aceea, nici rechizitoriu, nici justificare pentru războiul lui Maninho şi a atîtor mii de portughezi hrăniţi cu iluzia datoriei faţă de patrie : războiul lui Maninho « nu e o răzbunare. O eroare, da, dar, pentru Maninho, în nici un caz răzbunare. Poate, de multe ori, o formă de expiaţiune, de legitim şi limpede holocaust. Sinucidere în legitimă apărare a aproapelui ». Şi din nou înapoi, pe drumul de demult, *do antigamente*, de-a lungul celor 481 de ani ai războiului angolez, în 1963, cel de-al treilea an de război. 481 de ani de război de agresiune, 481 de ani de război de independenţă — 481 de ani de luptă de clasă. Negri şi albi, coloni şi colonizaţi, sau conturi în bănci şi morţi nenumărate? Pe drumul de demult, *do antigamente*, se desfăşoară, se înfăşoară, în drum spre înmormîntarea fratelui mort în războiul angolez, eterna întrebare « a fi sau a nu fi ». O dialectică complicată dar riguroasă conduce infailibil către *a fi*. Maninho, fratele alb, a murit ucis de un glonte pe cînd nici nu lupta, în războiul negru şi alb al Angolei, fratele negru Kibiaka a murit şi el în războiul negru şi alb al Angolei şi fratele mulatru Paizinho va rezista la torturi. « Şi am ştiut cu siguranţă sigură că nu va trăda niciodată, capul acela în vecii vecilor n-ar fi trădat trupul şi trupurile care se aflau înăuntrul capului acela, iar trupul, chiar de-ar fi fost omorît, nici o putere nu avea împotriva capului ce-l susţinea : n-avea legătură. Paizinho îşi construise un sens unic al vieţii şi, astfel, i-ar fi putut fi ucis capul ca să i se omoare trupul, dar invers niciodată. » La capătul drumului *do antigamente* îndoiala se preface în încredere. Dar iată maşina poliţiei. A trădat Paizinho? Cercul închis se deschide, dar drumul angajării e ireversibil: « Rămîn acolo, alături de Maricota, şi funeraliile fratelui meu mai mic Maninho le las pentru mai tîrziu. Noi, cei din Makulusu. »

În 1965, al cincilea şi al 483-lea an al războiului, Asociaţia Scriitorilor Portughezi acorda Marele Premiu de proză volumului de povestiri *Luuanda* al scriitorului angolez Luandino Vieira, născut la Lisabona în 1937. A doua zi după anunţarea premiului trei membri ai juriului sînt arestaţi de PIDE, poliţia politică : scriitorul premiat se afla întemniţat la Lisabona, condamnat la 14 ani de închisoare pentru a fi participat la « rebeliunea angoleză ». Multe demersuri critice şi-au frînt gîtul în capcana biografismului. O operă exemplară nu presupune deloc o existenţă exemplară şi nici invers. Traducerea în fapte a mesajului operei lui Vieira sau izvorîrea acestui mesaj dintr-o experienţă de viaţă trăită poate rămîne un simplu amănunt pitoresc pentru istoria literară. Un lucru trebuie însă neapărat subliniat în interpretarea acestei opere. Ne aflăm în faţa unei creaţii artistice de cuprindere totală, problematică, nu demonstrativă, nerefuzînd dogmatic nici un unghi de vedere asupra lumii, dar angajată într-un înţeles foarte înalt. O literatură socială, politică, angajată, pe toate planurile şi la toate nivelurile propuse interpretării. O revendicare de autonomie pentru poporul angolez, pentru toate popoarele, într-un fel sau altul subjugate, o revendicare de autonomie prin dialog. Perspectiva pe care o propune este opusul *apartheid*-ului, este confruntarea, chiar violentă, a valorilor. O poziţie opusă celeilalte forme de rasism care este exigenţa de a înscrie omul negru într-o lume complet neagră, refuzînd dialogul afectiv între Africa şi celelalte continente. Este remarcabilă consecvenţa cu care se face această insistentă chemare la dialog,

Scanned with OKEN Scanner

la independență prin întrepătrundere, pentru toate domeniile vieții și la toate nivelurile formei artistice propiu-zise. De oriunde ar porni lectura textului, ajunge obligatoriu la incorporarea tuturor lecturilor posibile. Iată, de exemplu, construcția statică cu ideea de mișcare. Am văzut că nu există o desfășurare epică propriu-zisă. Eul prezent al narațiunii parcurge de-a lungul romanului o infimă porțiune de timp real și de spațiu, între telefonul care-i anunță moartea fratelui și mașina poliției venită să-l aresteze. Dar această fracțiune de timp devine durată bergsoniană și provoacă o mișcare centrifugă a memoriei care anulează inerția repaosului. Joc dialectic între răgazul fecund și imperativul acțiunii. Două axe pe care se poate ordona de aici înainte demersul critic. Lipsa predicatului alternînd cu supra-abundența de predicate, verbalizarea substantivelor cu substantivizarea verbelor, tehnica cinematografică de stop-cadru în plină desfășurare de mișcare cu fotografia care se animă brusc, pînă la crearea de cuvinte noi din coliziunea unei noțiuni care desemnează o stare cu alta care este acțiune, ca *resplandindecentes* din *resplandecente* — strălucitor și *indecente* — contribuie la împlinirea aceluiaș înțeles de complexă solidaritate, la nivel morfologic, sintactic și semantic. Și se decantează pînă la urmă într-o pledoarie pentru acțiunea politică întemeiată pe meditație, opusă executării mecanice a unui program, pentru acțiunea estetică de ridicare a unor alte forme pe suportul formelor ancestrale, opusă solidificărilor de tradiție sacralizată, pentru edificarea unei civilizații competitive la nivel european pe o solidă armătură africană. Chiar ritmul discursului, muzica interioară, urmează aceeași formulă dia-logică, construcțiile orchestrale complicate, de complementare și atributive, se opresc brusc într-o unică notă nuanțată de cîteva instrumente, sau într-un pasaj reluat de un suflător solitar: rimele, sinonimele, repetițiile. Obiectele în jurul cărora cristalizează emanațiile memoriei revelatoare execută aceeași subtilă trecere de la static la dinamic. Tot comenzi de oprire sînt și cuvintele necunoscute, inventate sau luate din limba băștinașilor. Și nu se naște oare o la fel de pertinentă lectură din perspectiva întrepătrunderii celor două tipuri de atitudine în fața divinității, cea creștină, contemplativă, adoratoare, *pasivă* și cea păgînă, evocatoare, *activă*, configurînd altfel spiritualitatea africană? De la simbolistica ordonată a culorilor: verde și albastru — cer și iarbă, inocență și maculare, uniformele celor două armate vrăjmașe; roșul pămîntului și roșul sîngelui pe care pămîntul îl revendică, pămînt care hrănește, pămînt care înghite morții, pămînt care este întotdeauna al cuiva și nu al altcuiva; alb și negru identificîndu-se în absența culorii; de la înțelegerea istoriei nu numai ca trecut actualizat ci și ca prezent virtualizat; de la violența lumii străpungînd desăvîrșitele rețele sonore și metaforice ale textului, ori de la violența supliciului la care este supus limbajul ca să vorbească exact *așa* despre *această* realitate — de oriunde ar începe lectura, un univers întreg, închegat, se dezvăluie. Drumul lecturii este sinuos și greu, cum sinuos și greu este drumul cunoașterii întotdeauna. Ambiguitatea dezvăluie și ascunde, denotațiile nu pot fi niciodată perfecte, și totul trebuie luat mereu de la început. Dar arta nu ostenește să-și tot pună iar și iar marile întrebări, toate, și să se ofere în loc de răspuns. Primim de la *Noi, cei din Makulusu* un orgolios mesaj de solidaritate umană și un orgolios mesaj de solidaritate artistică: noi, cei din Makulusu și cu noi, cei de pretutindeni. În toate formele noastre de exprimare, fie viață, fie artă. O extraordinară coeziune a acestei limbi angoleze care nu mai poate fi nici portugheză, nici kimbundă, și este, în același timp, amîndouă. Și o extraordinară coeziune a limbajului specific angolez care este propus spre integrare unui limbaj universal făcut din diferențe specifice și asemănări revelatorii. De aceea nu poate fi întîmplare că această aspirație spre o fraternitate individualizată se manifestă în comunicarea permanentă dintre viață și operă, fiind fiecare « mierea din ceara celeilalte scoasă. »

Scanned with OKEN Scanner

CORESPONDENȚĂ

DIN LISABONA

OVID S. CROHMĂLNICEANU

Note lusitane

Între 27 martie și 4 aprilie, am avut rara plăcere de a călca pe pămîntul lusitan, cu prilejul Congresului A.I.C.L. (Asociația Internațională a criticilor literari), ținut anul acesta la Lisabona.

La aeroportul internațional din capitala Portugaliei am fost întîmpinat, cu o curtuoazie desăvîrșită, de către însăși gazda noastră, profesorul Jacinto do Prado Coelho, recent ales președinte al Academiei de științe a Portugaliei. În mașina lui, am făcut, mai înainte de a fi instalat la hotel, un scurt tur al orașului. Clădită pe șapte coline, ca Roma, Lisabona surprinde ochiul îndată prin varietatea perspectivelor și bogata sa verdeață. Zidurile clădirilor acoperite de afișe electorale, cele mai multe cu secera și ciocanul sau steaguri mari roșii, îmi comunicau și ceva din febra revoluționară prin care continuă să treacă țara.

Domnul do Prado Coelho, conlocutor fermecător, mi-a îmbogățit substanțial, în această primă plimbare, cunoștințele mele foarte vagi, trebuie s-o mărturisesc, asupra patriei lui Camoëns. Am aflat o groază de lucruri, privind pronunția portughezei (românii, francezii, italienii pot citi ușor un ziar lusitan și înțelege majoritatea cuvintelor, fără a fi învățat limba; nu vor pricepe însă nici o boabă, ascultînd oamenii vorbind; pînă și spaniolilor le cere un serios exercițiu și o îndelungă obișnuință), istoria micii țări care a creat un imens imperiu, întins

Scanned with OKEN Scanner

pe toate continentele, cu locuitori de rasă albă, galbenă, roşie şi neagră, evenimentele fierbinţi foarte recente, problema teribilă a numeroşilor refugiaţi angolezi fără lucru, amănunte asupra Congresului, etc.

După despărţirea de domnul do Prado Coehlo, seara, înarmat cu un plan sumar, am pornit la explorarea oraşului. Am continuat-o şi duminică şi luni pe cît mi-a stat în putinţă şi m-au ţinut picioarele.

Capitala Portugaliei e o metropolă secretă. Mi-am verificat apoi această primă impresie la o expoziţie: « Lisboa oitocentista ». Am aflat, graţie erudiţiei domnului José Augusto França, că s-au scris zeci de romane ale « misterelor » oraşului. Într-adevăr, la suprafaţă el prezintă o faţă de o logică ireproşabilă, cu bulevarde largi, foarte drepte şi străzi perpendiculare. După cutremurul din 1755, care a distrus aproape în întregime oraşul, Marchizul de Pombal, un iluminist, a început reclădirea cîtorva cartiere, spre Tago, după o concepţie utopică a cetăţii perfect raţionale. Porţiuni întregi ale Lisabonei consistă, astfel din străzi absolut paralele intersectate de altele, iarăşi exact la 90 grade. Efectul, seara, e uşor straniu, şi sub bătaia lunii, aminteşte pe alocuri pînzele lui De Chirico. Cum deviezi însă puţin şi părăseşti carelajele acestea, nimereşti în adevărate labirinturi, ca de pildă fascinantul cartier Alfama. Dar şi prin alte părţi, denivelările frecvente creează schimbări brusce de peisagiu, pante abrupte care trebuie coborîte pe scări, străzi suprapuse, accesibile cu ascensorul, şi alte ciudăţenii. Am apucat să văd, din păcate, prea puţin, deoarece Congresul a început curînd şi a avut un program foarte încărcat.

Numărînd, după 14 ani de existenţă, peste 500 de membri, din mai mult de 40 de ţări, între care nu lipsesc India, Japonia, Iranul, Canada şi Zairul, A.I.C.L. părea să treacă recent printr-o criză, datorită morţii lui Yves Gandon, întemeietorul şi neobositul preşedinte al asociaţiei. Ea s-a dovedit însă robustă şi plină de o mare vitalitate. Criza de conducere a fost rezolvată relativ uşor, prin alegerea noului preşedinte în persoana lui Robert André, critic şi romancier francez distins. S-a schiţat astfel şi o salutară întinerire a spiritului asociaţiei care, alcătuită cu precădere din critici în vîrstă, rămînea puţin permeabilă tendinţelor mai noi. La corectarea acestui neajuns a avut o contribuţie considerabilă Congresul recent şi în primul rînd centrul portughez. Foarte mulţi critici, grupaţi în jurul domnului do Prado Coelho, la eleganta lui revistă « Coloqui », sau recrutaţi chiar dintre asistenţii şi doctoranzii profesorului, au făcut să se schimbe simţitor atmosfera discuţiilor de pînă acum. Ei veneau cu neascunse simpatii pentru perspectivele deschise interpretării literare de structuralism, semiotică, teoria informaţiei, psihanaliză, sociologie, etnologie şi fenomenologie. Chiar temele propuse spre dezbaterea colocviului: a) *Critică literară; Umanism şi ştiinţele umane;* b) *Critica în creaţia literară şi creaţia literară în critică; apariţia « textului »*, s-au situat, graţie centrului portughez, în miezul fierbinte al confruntărilor contemporane. Prin cîteva succinte dar inteligente precizări suplimentare, domnul Coelho a ştiut să orienteze discret comunicările ca ele să ajungă, vrînd-nevrînd, la un real dialog. Rezultatul a fost cu totul apreciabil. Aproape toate intervenţiile s-au aflat realmente în subiect şi au avut o calitate incontestabil, simţitor mai ridicată ca altădată. Faptul va permite, cum s-a hotărît — şi iarăşi prin eforturile Centrului portughez — editarea unui volum interesant cu actele Congresului. Vreau să remarc îndeosebi comunicările şi intervenţiile lui Robert André *(Între « romancier » şi « critic »)*; Jacinto do Prado Coelho *(Un fertil dialog)*, Daniel Gilles (Belgia) — *Terorismul profesat de « noua critică »*, Guillermo Diaz Plaja (Spania) — *Poezia — un instrument al criticii?*; Miklos Szabolcsi (Ungaria) — *Pe marginea problemelor atacate;* George Ivaşcu (România) — *Critică*

Scanned with OKEN Scanner

literară, umanism și științe umane); Alzira Maria Seixo (Portugalia) — *Critică și ideologie;* Jean Rousselot (Franța) — *Poezia și critica poeziei;* Helder Macedo (Portugalia) — *Text, Context, Semnificație;* Lonoh Malangi (Zair) — *Liniile de forță ale unei critici literare africane;* John Brown (SUA) — *Lectură și plăcere;* Mateus Osório (Portugalia) — *Pentru un statut al personajului dramatic;* Urbano Rodriguez Tavares (Portugalia) — *Roman și critică;* Iuri Surovski (URSS) — *Critică literară, umanism și științele umane.* « România literară » a publicat unele din ele. Cel mai rodnic fapt a fost că s-a încins o veritabilă dispută. În obiectul ei a intrat mai ales contradicția între ambiția la « creație » a « noii critici » de inspirație « tel-quel »-istă și limbajul ei « pozitivist », nu odată complet obscur sau hermetic pînă la prețiozitate. Schimbul de arme l-a deschis oarecum comunicarea mea, sub o formă ușor ironică, nu fără totuși obiecții teoretice serioase. Îndată după mine, domnul Daniel Gillès i-a dat o amploare masacrantă, printr-o vervă « pince sans rire » extraordinară. De partea cealaltă s-au situat, cu mai mult aplomb, Arzira Maria Seixto, Heldar Macedo, Maria Lúcia Lepecki (Brazilia), Hatnerly Ana (Portugalia), Alfred Kern (Franța). O cumpănă dreaptă și limpede a căutat să țină Miklos Szabolcsi. Foarte convingător au pledat pentru sentiment în critică, adică participare emotivă, putere sugestivă a limbajului folosit, Iuri Surovski și Jean Rousselot. De un rar interes au fost confesiunile unor critici și romancieri în același timp: Robert André și Urbanio Rodrigues Tavares. Discuția a trezit atîtea pasiuni încît nu și-a mai găsit locul potrivit în cadrul fatal limitat al Congresului, cu o cronometrie severă; Robert André a avut ideea admirabilă de a consacra o după-amiază suplimentară celor dispuși să continue dialogul, sub o formă foarte liberă, fără pupitru, cu riposte directe și, în ciuda pozițiilor divergente, de tipul conversațiilor amicale. Inițiativa s-a vădit excelentă. A fost ședința cea mai reușită a colocviului, constînd exclusiv în dezbateri aprinse și inteligente, cu lămurirea răbdătoare a ideilor și eliminarea efectelor retorice. Am remarcat influența puternică a gîndirii marxiste asupra tinerilor participanți, chiar dacă tezele lor nu țineau îndeajuns seama și de praxisul revoluționar. În sensul acesta a avut o emoționată intervenție Pierre Gamarra și a făcut cîteva clare delimitări teoretice, cu un autentic spirit filozofic, Robert André, și cu simț politic ascuțit, talentatul romancier portughez Urbano Rodrigues Tavares.

Cîteva comunicări în linia « noii critici », dar sclipitoare ca expresie literară, fine, sugestive și substanțiale (Lourenço Eduardo Mateus Osório) mi-au permis să reiau cuvîntul spre a opune ermetismul de substanță, rezultat necesar din factura gîndirii simbolice sau metaforice, ermetismului pur verbal, practic « gongorism », sau mai exact spus limbaj al « prețioaselor ridicule ».

John Brown și Jacinto do Prado Coelho au condus încheierea discuției către concluziile nuanțate care se impuneau.

A fost, pînă la urmă, o luare de contact realmente fertilă între critica tradițională și cea nouă, fiindcă a luminat efectiv chestiuni controversibile, a reclamat precizarea ideilor și pozițiilor, a înlăturat multe confuzii și a restabilit rolul talentului pe tărîmul exegezei literare, ca și importanța acesteia sub raportul eficienței.

În ședințele de lucru ale Comitetului Executiv s-au discutat diverse chestiuni organizatorice dar și cîteva importante acțiuni practice. De o importanță specială mi s-a părut invitația pe care ne-a transmis-o UNESCO pentru realizarea unei liste minimale a operelor literare fundamentale în instrucția omului modern. Proiectul — s-a arătat — interesează numeroase mari edituri, gata să tipărească sub forma cărților ieftine de buzunar și în limbile cu circulație largă asemenea scrieri. Împreună cu George Ivașcu am pledat aici pentru nevoia punerii accentului pe ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce s-ar putea numi « capodoperele necunoscute ». « Război şi pace », « Hamlet », « Andromaca », « Don Quijote », sînt practic traduse în toate limbile europene. Nu simpla lor reeditare ar da sens proiectului UNESCO, ci conjugarea acestor opere cu mari scrieri în limbi puţin răspîndite ca olandeza, finlandeza, româna, maghiara, ceha, norvegiana, etc. Am mai insistat ca în comisia propusă a întocmi lista să predomine criticii care aparţin unor astfel de ţări, fiindcă ei cunosc pe scriitorii francezi, englezi, germani etc., în timp ce delegaţii acelor literaturi ştiu prea puţin ce autori importanţi au restul literaturilor. Punctul nostru de vedere a găsit largi susţineri şi votul adunării l-a tradus în fapt. Urmează ca lucrările comisiei să pornească în toamnă.

Vizita în Portugalia mi-a mai adus o mare şi plăcută surpriză : vechiul şi bunul meu prieten, întîlnit la atîtea alte congrese ale A.I.C.L., admirabilul poet şi eseist David Mourão-Ferreira [1], a ajuns, datorită profundelor schimbări politice lusitane, subsecretar de stat al culturii şi a salutat în numele guvernului deschiderea Congresului. O recepţie, dată în cinstea delegaţilor la Clubul Scriitorilor din Lisabona, ni l-a readus printre noi. Mai ales, însă, o întîlnire acasă la el cu « vechii » membri ai asociaţiei mi-a îngăduit să reiau lungile noastre discuţii şi să-i admir biblioteca, amîndoi ştiindu-ne pătimaşi colecţionari de cărţi şi iubitori ai lui Larbaud cu care împărtăşim « ce vice impuni, la lecture ». Frumoase lucruri — am fost nevoit să recunosc, după ce mi-a arătat diverse raritaţi — dar nici eu nu mă dau bătut, — am conchis — invitîndu-l să verifice la prima ocazie că spun adevărul. În biblioteca poetului portughez ocupă un loc de cinste versurile lui Blaga, din care cunoaşte ciclul lusitan. Mourão Ferreira a fost încîntat să primească din partea mea numărul închinat Portugaliei de «Secolul 20 », cu traducerea poeziei sale : « Litania pentru umbre »; şi alţi poeţi cuprinşi în antologie au încercat aceeaşi plăcută surpriză (Helder Macedo, de exemplu). La Mourão Ferreira acasă şi în zilele Congresului am cunoscut o mulţime de scriitori portughezi. Reputatul romancier şi poet Joaquim Paco d'Arcos a fost foarte mîndru să-mi ofere printre cărţile lui şi un exemplar în romîneşte din « Memoria duna Note de Banco ». (Univers, col. Globus).

Foarte interesant şi demn de tradus la noi mi s-a părut, din cîteva conversaţii cu miez, Urbano Tavares Rodrigues *(Os Insubmissos; Dias Lemacentos; Horas Perdidas)*.

Heldar Macedo mi-a dăruit o impresionantă antologie a liricii portugheze contemporane în engleză, tradusă de el.

Există o foarte vie dorinţă printre scriitorii portughezi mai tineri să cunoască literatura română şi pe terenul acesta multe iniţiative şi-ar găsi loc în folosul ambelor culturi.

După încheierea Congresului am făcut cu toţi participanţii o splendidă excursie la Sintra şi Estoril. După ce am vizitat sera tropicală rece (Estufa Fria) şi ne-am îmbibat o săptămînă cu memoria marilor navigatori, am contemplat vrăjiţi toate acestea, eternizate incredibil în piatră. Impresia pe care mi-a lăsat-o uluitorul stil manuelin la Mînăstirea Ieronimos, unde noduri marinăreşti, ancore, maimuţe şi păsări tropicale se îngrămădesc sub severe ogive gotice. Iată, mi-am zis, pe Gaudi prefigurat cu cîteva secole înainte.

Două alte neuitate « îmbăieri în frumos ». Colecţia « Fundaţiei Gulbenkian » şi « Muzeul Naţional de Artă veche ». Prima minune e adăpostită în complexul unde s-a ţinut Congresul. Domnul « Cinci la sută », cum era poreclit petrolistul armean, Calouste Gulbenkian, a realizat o avere fabuloasă mediind, după cîte se spune, diferendul între două mari trusturi şi obţinînd doar modestul procent — amintit la puţurile lor din Irak. Nu au mirosit, firește, prea frumos afacerile

[1] Tradus şi în « Secolul 20 », nr.3,1974

acestea. Dar autorul lor a avut măcar fericita idee să le răscumpere pestilența printr-o donație princiară, o colecție de artă fabuloasă (pictură, mobile, tapiserii, covoare și ceramică, apuseană și orientală), instalată într-o fundație ultra modernă, dotată cu toate construcțiile anexe necesare, săli pentru expoziții, conferințe, concerte, biblioteci, inclusiv un Planetarium. Din nenumăratele lucruri care-ți iau ochii, mi-a rămas inima la niște pînze de Turner, cum n-am mai văzut nicăieri altundeva și nici reproduse în vreun album. Muzeul Național posedă, pe lîngă multe alte lucruri faimoase, o piesă extraordinară de Bosch. E un triptic apocaliptic, parcă mai stupefiant decît pe cel pe care am avut posibilitatea să-l privesc ore-n șir la Viena. Și pe deasupra, o revelație locală : Un perete întreg cu o frescă magnifică, al cărei autor portughez a rămas anonim. Tabloul e misterios, nu se știe bine ce reprezintă; cineva prezintă o carte și în jur stă adunat tot natul, începînd cu regele și curtenii, pînă la meșteșugari și săteni. Ni se explică de ce o figură de țăran din fundal a fost popularizată peste tot, semănînd fantastic cu Salazar și fiind folosită spre a demonstra permanența « rassei ».

Însfîrșit, soarele la Estoril, prins încă spre ora 18, formația sălbatică a coastei, acolo unde sfîrșește Europa, m-au convins că am prins doar gustul Portugaliei, o țară care trebuie abia străbătută ca să poți spune că i-ai descoperit farmecul tainic.

Scanned with OKEN Scanner

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Un articol al poetului Virgil Teodorescu în « Literaturnoie Obozrenie »

« În creația mea am fost totdeauna credincios adevăratului spirit revoluționar. Este o poziție de la care nu m-am abătut niciodată », a declarat poetul Virgil Teodorescu revistei sovietice *Literaturnoie Obozrenie*, cu prilejul vizitei făcute recent în URSS. Articolul semnat de poetul român în paginile acestei reviste, sub titlul *Poezia, expresie a vieții*, inaugurează o nouă rubrică a publicației sovietice, prin care aceasta instituie un fel de tribună pusă la dispoziția scriitorilor oaspeți de peste hotare, pentru a le înlesni contactul, comunicarea cu cititorul sovietic. Astfel, în continuarea articolului său, poetul Virgil Teodorescu, exprimîndu-și crezul poetic, spune: « Noi toți scriitorii . . . și în genere « maeștrii culturii », după expresia lui Gorki . . . trebuie să luptăm pentru însușirea activă a acelui unic adevăr care constă în aceea că destinația social-politică a artei, umanismul socialist constituie criteriile supreme ce definesc importanța și valoarea artistică a operelor noastre ».

Concomitent, altă publicație literară din URSS, și anume *Inostrannaia Literatura*, își deschide numărul său pe aprilie cu o prezentare a creației poetice a lui Virgil Teodorescu, înlesnind astfel cititorului sovietic familiarizarea cu versurile lui. Grupajul amplu conține un număr de poezii din cele mai reprezentative pentru talentul poetului nostru, precum *Tramvaiul care mă duce seara*, *Imagine*, *Insomnie*, *Mai știu . . .*, *Pămînt stelar*, *Ascultați-mă*, *Poveste de dragoste*, etc. Este cu adevărat un grupaj reprezentativ, ca unul care cuprinde poezii datînd din cele mai diferite epoci din activitatea literară a scriitorului și totodată ilustrează evoluția căutărilor lui literare. Traducerile semnate de Kiril Kovaldji și Lev Berinski denotă înțelegerea autentică și profundă a mesajului original și recrearea lui în tipare adecvate, cu incontestabilă iscusință.

Grupajul este precedat de un cuvînt introductiv, semnat de Kiril Kovaldji, care face o prezentare a personalității lui Virgil Teodorescu. Este un medalion literar, în care analiza pertinentă a creației poetice se îmbină cu comentariul personal, exprimînd atitudinea de simpatie pentru omul pe care îl cunoști și pe care îl prețuiești. Nu întîmplător, acest cuvînt introductiv se deschide cu o amintire personală. Kiril Kovaldji evocă prezența lui Virgil Teodorescu la unul din festivalurile de poezie închinate lui Pușkin și citează din cuvîntul rostit cu acest prilej de poetul român, în care el releva noua tinerețe a literaturii și a făuritorilor ei, indiferent de vîrstă, în condițiile socialismului. Evidențiind în biografia literară a lui Virgil Teodorescu cîteva etape, definite de căutările lui estetice, comentatorul sovietic caracterizează fiecare dintre ele și conchide: « Virgil Teodorescu a început prin căutări în domeniul suprarealismului. Treptat, pe parcursul anilor, poezia lui s-a îmbogățit de pe urma contactului cu esența pozitivă a realității, fără ca poetul să renunțe la o viziune proprie asupra lumii . . . Individualitatea poetului și biografia societății, iată elementele vii a căror simbioză asigură creației sale valoare de nezdruncinat », conchide poetul și traducătorul sovietic Kiril Kovaldji.

T.N.

Scanned with OKEN Scanner

« Inostrannaia literatura » despre Secolul 20

La rubrica « Cultura și contemporaneitatea », revista sovietică de literatură universală, *Inostrannaia literatura*, publică o interesantă analiză a cîtorva numere din *Secolul 20*. Articolul e semnat de Mihail Fridman, cunoscut traducător de limbă română, același care, cu patru ani în urmă, îl evoca în cuvinte atît de emoționante în revista noastră pe Sadoveanu, pe care l-a tălmăcit în limba rusă. Citînd cuvintele redactorului-șef, Dan Hăulică (din numărul jubiliar, al 150-lea de la apariția *Secolului 20*), care își propune, în paginile revistei, « o confruntare neîntreruptă cu natura și istoria, în faptele culturii contemporane », M. Fridman laudă străduința colectivului de redacție de-a extinde cît mai larg sfera de cuprindere a fenomenului artistic contemporan. Totodată, recenzentul subliniază metoda, folosită de revistă, de prezentare critică a acestui fenomen, în cadrul unor teme revelatoare pentru gîndirea și sensibilitatea contemporană. « . . . E cu neputință să nu vezi perseverența și consecvența, demne de invidiat, ale colaboratorilor redacției, acea muncă uriașă investită în pregătirea fiecărui număr. Această muncă o simți și în alegerea acelor opere . . . considerate salturi în gîndirea artistică a veacului nostru, și în execuția de calitate a traducerii, și în comentariul amănunțit. »

Pentru a ilustra cele spuse, recenzentul ia ca exemplu numărul apărut cu ocazia Congresului al XI-lea al P.C.R., relevînd textele și comentariile grupate sub titlurile: « Comunismul — visul de aur al omenirii », « Condiția proletară în poeme », « Forme moderne ale criticii literare marxiste », « Dimensiunea politică a spectacolului », etc. Un prim loc în aprecierile sale îl ocupă « originala completare grafică, » respectiv rubrica « Artistul în fabrică » (ilustrațiile executate de pictorii români, care și-au petrecut 20 de zile în tabăra de documentare « Letea »), nuvela lui G. Călinescu despre N. Bălcescu, precum și eseul lui André Suarès despre răscoalele din 1907.

În ce privește rubrica permanentă a revistei: « Prezențe românești », — M. Fridman subliniază interesul stîrnit de cultura română, printre altele, în America Latină și Uniunea Sovietică. « În ultimile numere ale revistei, sînt publicate note despre traducerea operelor lui Zaharia Stancu în limba rusă, despre traducerile Annei Ahmatova din versurile lui Tudor Arghezi, despre apariția în paginile revistei *Inostrannaia literatura* a unor desene din Antologia lui Iordan Chimet: *Douăsprezece luni ale visului*, precum și a unor poezii de Marin Sorescu, Nichita Stănescu, proze de Geo Bogza, Ioan Grigorescu, etc. De asemenea, recenzentul, scoțînd în relief procesul de îmbogățire reciprocă a culturilor (relevat și de A. Haciaturian în răspunsul său la Ancheta revistei), insistă asupra traducerilor din Maiakovski, Zabolotki, Eisenstein, Abramov, Simonov. Atenția recenzentului e reținută în special de grupajul consacrat creației lui Sukșin, alcătuit de Tatiana Nicolescu: « Materialele grupajului vădesc o percepere acută a proporțiilor autentice « ale acestui remarcabil talent. » . . . « om cu suflet mare, scriitor original, regizor nesemănînd cu nimeni altul, actor incomparabil » (S. Bondarciuk). « Și — încheie M. Fridman — e cu neputință să nu vezi în acest material . . . un indice al acelor largi posibilități de care dispune *Secolul 20* în activitatea sa de împrietenire a culturilor noastre socialiste frățești. »

M.F.

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Gtafică »

Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI. 115. — TEL. 30.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF. 10 — TEL. 18.33.80
BUCUREȘTI

Lei 14

43 804

Scanned with OKEN Scanner